Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit – 1886.

MUS
300
3

Mus 300.6

Harvard College
Library

By Exchange

MUSIC LIBRARY

DIE

WIEDERHOLUNG UND NACHAHMUNG

IN

DER MEHRSTIMMIGKEIT.

STUDIE ZUR GESCHICHTE DER HARMONIE

VON

Dr. GUIDO ADLER

PROFESSOR DER MUSIKWISSENSCHAFT AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1886.

Mus 300.3

Library

By Exchange

Sonderabdruck aus: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1886. Heft 3.

Vorliegende Studie kann als Gegenstück zu meiner Studie über den Fauxbourdon[1]) angesehen werden. Als Gegenstück: während in der ersten Studie die Untersuchung sich der Simultanharmonie als Zusammensetzung zweier oder mehrerer mit- und gegeneinandergeführter Stimmen zuwendete und besonders die Keime derjenigen Setzart aufzudecken und die Wurzeln derjenigen Mehrstimmigkeit auszugraben versuchte, deren Einzelträger man als harmonische Füllstimmen zu bezeichnen pflegt, soll in dieser zweiten Studie ein anderes Moment der Mehrstimmigkeit untersucht und die Ergebnisse dieser Untersuchung mit den Resultaten der ersten Studie zusammengestellt und verglichen werden. Dieser Faktor, von höchster Bedeutung in der Geschichte der Polyphonie, ist die Nachahmung.

Wenn ein Melos oder ein Theil eines Melos wiederholt wird, so bezeichnet man dies schlechtweg mit dem technischen Ausdrucke der »Wiederholung«. Der Sänger oder Spieler, welcher die seiner Phantasie entquellende musikalische Idee mehrmals hintereinander singt oder spielt, ahmt sich selbst darin nach. In den Trieben der Nachahmung und der symmetrischen Anordnung, zu denen sich noch die Freude an der Umbildung und Neugestaltung gesellt, liegen die Motive zur Wiederholung in ihren unendlich mannigfaltigen Arten. Es soll hier weder von dem Triebe der Nachahmung, noch dem

[1] Studie zur Geschichte der Harmonie, veröffentlicht in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien (XCVIII. Bd. III. Heft, S. 781), Jahrgang 1881. Separatabdruck in Kommission bei Karl Gerold's Sohn ebenda.

ästhetischen Bedürfnisse der symmetrischen Gliederung und Wiederholung, noch von dem freudigen Interesse an Umbildung und Neugestaltung, noch auch deren Einfluß auf die Kunstgebilde gesprochen werden, es genüge die Hervorhebung dieser Konstruktionstriebe. Die moderne musikwissenschaftliche Terminologie gebraucht die Worte »Wiederholung« und »Nachahmung« in verschiedener Bedeutung. Vorerst versteht man unter Wiederholung die zwei- oder mehrmalige Setzung einer und derselben Tonphrase in durchaus gleicher, identischer Fassung; als Nachahmung im eigentlich musikalisch-technischen Sinne wird angesehen die mehr oder weniger genaue, zwei- oder mehrmalige Setzung eines Melos oder Melodietheiles innerhalb eines Tonstückes. Der Unterschied läge also hier in der Identität resp. Veränderung der wiederholten Tonphrase.[1]

Ein zweiter Gesichtspunkt war auch maßgebend bei der Definition dieser Begriffe: derjenige der Ein- oder Mehrstimmigkeit. Wird ein Motiv von einer und derselben Stimme, einerlei ob in gleicher oder nur ähnlicher Fassung wiederholt, dann ist dies eine »Wiederholung«; wird aber das Thema von einer zweiten Stimme oder von mehreren Stimmen aufgenommen, dann ist dies eine »Nachahmung«, denn die nachfolgenden Stimmen ahmen die führende Stimme nach.[2]

In einer spezial-technischen Bedeutung gebrauchen Einzelne, dem Beispiele *J. Fux'* im Gradus ad Parnassum folgend, das Wort »Nachahmung«: »dux und »comes« einer Fuge bezeichnen sie mit »Thema« und »Nachahmung«.

---

[1] So sagt *Krüger* im »System der Tonkunst«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1866 S. 73: »Wiederholungen sind rhythmische Gegenbilder . . . . .: ihr Gebiet erweitert sich in den Formen der Nachahmung und Umkehrung. Nachahmung ist Wiederholung eines Motivs — oder einer ganzen Melodie — auf gleicher oder anderer Tonstufe mit gleichen oder ähnlichen Intervallen«. Präciser drückt er sich Seite 349 aus: »Nachahmungen sind auch Wiederholungen, aber durch Tonversetzung und andere Mittel mit neuer Freiheit ausgestattete, einem größeren Organismus dienende«.

[2] *Heinrich Bellermann*, Kontrapunkt, 2. Auflage S. 255: »Wenn von zweien Stimmen die eine der anderen nach einer Pause mit derselben Melodie, sei es auf derselben Tonstufe, dem Einklange oder auf einer anderen, einer Sekunde, Terz, Quart u. s. w. höher oder tiefer nachfolgt, so nennt man dies eine Nachahmung«. »Die zweite Stimme braucht der ersten nicht in allen Tönen nachzuahmen; es genügt wenn sie nur die ersten Takte wiederholt. Doch muß dies wenigstens so weit geschehen, als die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten gesungen hat.« Ebenso sagt *Frederick A. Gore-Ouseley*: »*Imitation consists in a repetition, more or less exact, by one voice of a phrase or passage previously enunciated by another.*«

I.

In der vorliegenden Studie soll der Nachahmung in der Mehrstimmigkeit das Hauptaugenmerk zugewandt werden. Diese »imitatio« hatte bei ihrem ersten historischen Auftreten keinen besonderen Namen, sondern fiel mit anderen Begriffen unter den Kollektivbegriff »color«. Der erste bisher bekannte Schriftsteller, welcher die Nachahmung wissenschaftlich erfassen will, ist *Johannes de Garlandia*, welcher am Ende des 12. Jahrhunderts an der Pariser Universität wirkte, dessen Traktat »de musica mensurabili positio« im ersten Bande der »Scriptorum de musica medii aevi nova series« von *Coussemaker* in zweifacher Fassung abgedruckt wurde, zuerst wie ihn *Hieronymus de Moravia* in sein kompilatorisches Werk aufgenommen hat[1]) und dann in einer sehr abweichenden Gestalt nach einem von *Morelot* und *Danjou* in der Vatikanischen Bibliothek aufgefundenen Codex.[2]) Nur in der ersteren, bedeutend vollständigeren Fassung der positio[3]) ist der Abschnitt über den Color enthalten, welcher hier abgedruckt und übersetzt werden soll:

1. Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse.

2. In sono ordinato fit duplex: aut respectu unius secundum proportionem infra diapente, ut hic:

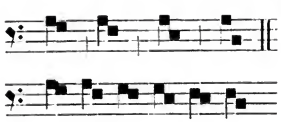
1. Color (Färbung) ist eine Verschönerung des Klanges oder ein Objekt, vermöge dessen das Gehör eine Annehmlichkeit empfindet. Der Vorgang ist mehrfach, er ist entweder geregelte Klangordnung oder Fiorirung oder Wiederholung (einer Tonphrase) in derselben oder in verschiedenen Stimmen.

2. Die Regelung in der Klangordnung ist eine doppelte: entweder mit Rücksicht eines Tones im Verhältniß zu seiner Unterquinte, wie folgt:

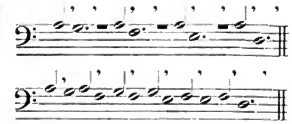
[1] *Coussemaker* I, S. 97. Über die Vermuthung, daß zwei Musikgelehrte dieses Namens gelebt haben, s. daselbst I, IX und desselben Autors »Traités inédits sur la musique du moyen-âge« p. 7.

[2] ibidem S. 175.

[3] ibidem S. 115b. Behufs leichterer Citirung habe ich die allegirten Absehnitte numerirt.



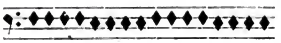
aut respectu plurium infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum, et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus.

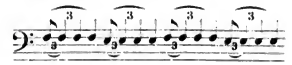


oder mit Rücksicht mehrerer Töne zur unteren Oktav, wie aus dem Beispiele ersichtlich und so zum Überfluß bis zum Triplum (zum Umfang der dritten Stimme), und einer solchen Klangordnung bedient man sich in den drei- und vierstimmigen Instrumentalsätzen. (Beispiel fehlt.)

3. In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et in disjunctis, ut hic apparet:

3. Fiorirung einer Stimme ist auch eine Art des Color; so wird die Beimischung bei den einfachen Conducten angewendet. Und diese Beimischung geschieht immer, sowohl bei verbundenen als auch getrennten Klängen, wie allhier ersichtlich:





4. Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus.

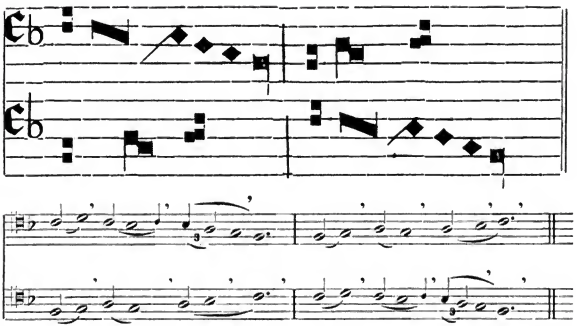
4. Die Wiederholung einer und derselben Tonphrase ist ein Color, der die nicht (genügend) gekannte Phrase bekannt macht, welche Bekanntschaft dem Gehör Annehmlichkeit bereitet. Dieser Art bedient man sich in Rondellen und vulgären Cantilenen (Volksliedern).

5. Repetitio diverse vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et

5. Die Wiederholung innerhalb verschiedener Stimmen geht so vor sich, daß ein und derselbe Klang (richtiger ein und dieselbe Tonphrase) zu verschiedenen Zei-

multis aliis, ut patet in exemplo subposito:

ten von verschiedenen Stimmen wiederholt wird. Und diese Art findet sich in drei- und vierstimmigen Sätzen, sowohl in Conducten, als in vielen anderen, wie in dem beigesetzten Beispiel sich zeigt:



6. Positio brevium in primo modo est, quod ipsa brevis debet sic poni in concordantia, sive discordantia, ut habeat ordinationem suam cum sono anteposito et postposito, et per viam alicujus coloris, sive fuerit in eadem voce, sive in diversis.

6. Die Stellung der Breves in der ersten Art geschieht, weil die Brevis in der Concordanz, oder in der Discordanz, so behandelt sein soll, damit sie mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Tone in eine geregelte Ordnung komme, und zwar mittelst irgend eines Colors, sei es in einer oder in verschiedenen Stimmen.

Johannes de Garlandia spricht von den dreistimmigen Kompositionen und fügt der Auseinandersetzung über dieselben diese Bemerkungen über den Color hinzu; er thut dies also mit besonderer Rücksicht auf die Mehrstimmigkeit, sowie er auch bei der Erörterung vierstimmiger Kompositionen noch einmal den Werth des Color hervorhebt: [1])

[1] *Coussemaker* Script. I, 117ᵃ.

Pone colores sonorum proportionaliter ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus; et si fuerit notus erit placens.

Wende an passender Stelle die Colorarten bei nicht genügend gekannten Klängen an, und je mehr Färbungen, desto bekannter wird der Klang und desto wohlgefälliger giebt sich der Gesang.

Dieser Color, wir könnten »Färbung« sagen, ist ein umfassender Begriff; er enthält die Ansätze aller jener unschätzbaren ästhetischen Konstruktionsprincipien, deren Ausgangspunkt die Wiederholung einzelner Töne oder einer Tonphrase ist. Schon die erste Art (Absatz 2) des Color, der *sonus ordinatus*, die Regelung der Klangordnung geht von der mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Tones in einer je mit anderen Tönen verbundenen Reihenfolge aus, und bildet den Grundstock einer der weitestverbreiteten Gruppen von Figurationen; als zweite Abtheilung nennt der Theoretiker eine nicht minder wichtige Gruppe, welche nebst der Wiederholung eines einzelnen Tones mit je abwechselnd verbundenen diatonisch abwärtsschreitenden Tönen auch noch die Wiederholung der ganzen Tonfigur auf anderen Tonstufen in sich schließt. Dies kann bis zum Umfang der dritten Stimme weitergeführt werden. Daß solche Figurirungen in drei- und vierstimmigen Kompositionen insbesondere bei Instrumentalmusik verwendet werden, setzt der Autor ganz ausdrücklich hinzu; sie werden auch heute noch am häufigsten bei den Streichinstrumenten angewendet.

Auch die zweite Art des Color (Absatz 3) ist ein Produkt des Wiederholungstriebes: die Beimischung gewisser Klänge, die am häufigsten bei einfachen Conducten angewandt wurde. Der Conductus war eine besondere Art des Discantus, dessen Besonderbeschaffenheit nicht genau erkenntlich ist. Nach *Franco von Cöln* ist er eine Kompositionsart, deren Tēnŏr von dem Tonsetzer frei erfunden werden sollte; *Franco* rangirt sie zu jener Discantusgattung, die mit oder ohne Worte vorgetragen werden kann.[1]) Diese Bestimmungen scheinen aber dem Charakter des Conductus nicht ausnahmslos zu entsprechen. Die Definitionen und Erklärungen *Walter Odington's* und *Johannes' de Garlandia* kommen in einem Punkte zusammen, der besonders wichtig ist: in der Wiederholung einzelner oder verschiedener Töne d. i. Tonphrasen. Der Erstere legt kein Gewicht darauf, ob die plicirten Gesänge (plicabilia cantica) bereits gekannt oder neu erfunden sind, setzt aber ausdrücklich hinzu »in diversis modis ac

[1] Script. I, 130.

punctis iteratis in eodem tono vel in diversis«.[1]) Die Definition *Garlandia's* »conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias«[2]) (der Conductus ist ein in gleichmäßiger Mensur geführter mehrstimmiger Gesang, welcher auch Consonanzen zweiter Ordnung zuläßt) erhält durch die oben als zweite Gruppe des Color genannte »Wiederholung« ein wesentliches Bestimmungsmoment. *Coussemaker* vermuthet,[3]) daß beim Conductus eine Stimme mit Worten und die andere ohne Worte vorgetragen, letztere auf Instrumenten ausgeführt wurde.

Auch in Absatz 4 wird eines der fundamentalsten Konstruktionsprincipien namhaft gemacht: die mehrmalige Wiederholung einer Melodie, wodurch dem Gehör erst dieselbe näher bekannt und angenehm befreundet wird. Waren die beiden ersteren Wiederholungsformen nur Ansätze, so ist hier der repetitio im eigentlich konstruktiven Sinne Erwähnung gethan. Auffallend ist dabei, daß man sich beim rondellus und der cantilena, ursprünglich weltlichen Kompositionsgattungen, dieser Repetition bediente. Es ist unbegreiflich, wie *Coussemaker* den Unterschied zwischen cantilena und rondellus darin sehen konnte, daß erstere eine religiöse Komposition, letztere eine weltliche Komposition war; wenn auch die Ansicht *Johannes' de Muris*[4]), daß Cantilenen und Rondellen ein und dasselbe seien, diese Differenzirung nicht enthält, so schließt sie dieselbe gerade nicht aus, da ja auch das Motet geistlichen und weltlichen Inhalt haben konnte, aber andere historische Dokumente beweisen zur Genüge unsere Behauptung. So heißt es in der Ars cantus mensurabilis Magistri Franconis[5]) (*Franco's von Cöln*):

Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera, hoc est dupliciter: cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico.

Der Discant wird entweder mit Worten oder nicht mit Worten versehen, und zwar mit Worten auf zweifache Art: entweder mit gleichen oder verschiedenen Worten. Gleiche Worte haben die Stimmen in den Cantilenen, Rondellen und auch in einem und dem anderen kirchlichen Gesange.

[1] ibid. p. 247. Kurz vorher p. 245 hatte *Walter* den conductus zum Unterschied vom rondellus (als circumductus) dahin bestimmt »si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctos, quasi plures cantus decori conducti«.

[2] ibid. p. 96.

[3] Annales Archéologiques, publiées par Didron aîné t. XVI.

[4] Speculum musicae lib. VII. [5] Script. I, 130a.

Allen Zweifel benimmt aber die Erklärung *Tinctoris'* in seinem Diffinitorium:

Cantilena est cantus parvus, cui verba cujuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur.

Eine Cantilene ist ein kleiner Gesang, welchem Worte jedweden, am häufigsten aber erotischen Inhaltes unterlegt werden.

Unter cantilenae vulgares kann *Johannes de Garlandia* demnach nur Vulgärgesänge, also allgemein verbreitete weltliche Lieder verstehen. Wir glauben nicht irre zu gehen, die im Tractatus de discantu vom Anonymus 2 [1]) namhaft gemachte »cantinella coronata« als eine besondere Art der cantilena zu bezeichnen (im Gegensatz zu *Coussemaker*[2]; die »Krönung« bestand eben in der Kolorirung der Melodie mit Intervallen, die der musica falsa (ficta) eigen sind, d. i. den Halbtönen auf Stufen der Tonleiter, wohl nicht in fortlaufender chromatischer Folge, sondern nur dort wo die Schönheit der melodischen Folge es verlangte (»causa pulchritudinis, ut patet in cantinellis coronatis«). Wir werden ähnlichen Erscheinungen in dem mehrstimmigen Volksgesange begegnen. Der Rondellus ist nach der Erklärung der Theoretiker ein Gesang, bei welchem die einzelnen Stimmen die gleichen Worte zu singen pflegten und zwar gewöhnlich eine nach der anderen: »et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est, rotabilis vel circumductus, et hoc vel cum littera vel sine littera« (*Walter Odington*). Immer ist es beim Rondellus die Gleichheit der Tonphrasen, welche dieser Rundform ursprünglich eigen ist, die Wiederholung ist das Kennzeichen derselben. Es sind Rondelli erhalten, welche in den einzelnen Stimmen verschiedene Texte haben, dann ist es entweder ein sich stets wiederholender obstinater Baß, oder die stete Wiederkehr einer melodischen Phrase in einer oder in mehreren Stimmen, wodurch diese Stücke sich auszeichnen. Wie bei allen verbreiteten und vielfach angewendeten Bezeichnungen hat man auch hier die ursprüngliche Bedeutung derselben zu ergründen und *Walter Odington* sucht dies zu thun:

Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior qui possit et disponatur secundum aliquem modorum predictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur; tamen ap-

Die Rondelli werden, wie folgt, komponirt: man erfinde einen Gesang so schön als nur möglich und vertheile ihn nach einem der Modi, wie wir deren etliche soeben auseinandergesetzt haben,

[1] Script. I, 312a.
[2] L'Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. p. 68. Script. I, 130 u. 245.

tentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendit vel tertius ita ut non simul descendat vel ascendat, nisi forte tamen majoris pulchritudinis et a singulis singulorum cantus recitentur.[1])

sei es mit oder ohne Text. Dieser Gesang werde von den einzelnen Stimmen vorgetragen; während die eine Stimme ihn vorträgt, sollen die anderen Stimmen, zwei- oder dreifach hinzugesetzt, in konsonirenden Intervallen mitgehen, so aber, daß wenn eine Stimme steigt, die andere fällt, also sie nicht zusammen fallen oder steigen, es wäre denn behufs erhöhter Verschönerung. Die einzelnen Stimmen sollen die Gesänge der anderen Stimmen (wechselweise) vortragen.

Walter Odington setzt dieser Erklärung ein Beispiel bei, welches bereits *Coussemaker* in moderne Notation übertragen hat;[2]) es darf wohl nicht befremden, daß *Walter Odington*, der Mönch von Evesham und späterer Erzbischof von Canterbury diesem rotabilis rondellus einen geistlichen Text unterlegte »ave mater Dominia, ebensowenig als wenn *John Fornsete*, der Mönch von Reading, dem von ihm rota genannten Canon »Sumer is icumen« den geistlichen Text »perspice christicola« bei-, vielmehr untersetzt. Indessen von dem rotabilis rondellus, in welchem mehrere Stimmen gleichzeitig anstimmen und jede von ihnen die Melodie absatzweise übernimmt, zu dieser Rota, bei welcher eine Stimme nach der anderen mit gleicher Melodie einsetzt, ist ein ähnlicher Schritt, wie von dem Rondellus, in welchem mehrere Stimmen die gleiche Melodie gleichzeitig singen und gleichzeitig wiederholen, zu dem zuerst angeführten Rondellus, bei welchem die Stimmen wohl miteinander einsetzen, aber nacheinander die Hauptmelodie wiederholen. In diesen Arten des Rondellus findet man also die Keime aller Wiederholung und Nachahmung.

So sind wir jetzt unvermerkt zu der »repetitio diverse vocis« gekommen, welche »est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus« (Absatz 5). Diese Art, heißt es weiter, wird sowohl in drei- und vierstimmigen Stücken, wie in conductis, so auch in vielen anderen Kompositionen gefunden. *Johann de Garlandia* scheint

---

[1] Script. I, 246.
[2] L'Art harm. p. 81.

dahier im Widerspruch mit *Walter Odington* zu sein, der geradezu erklärt

si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur conductus, quasi plures cantus decori conducti;[1]

wenn aber der eine den Gesang des anderen nicht vorträgt, sondern jeder seinen eigenen Weg geht, (nach seinen bestimmten Noten sich hält) heißt ein solcher Gesang Conductus, weil gleichsam mehrere Gesänge miteinander geführt werden (conducirt).

bei der eigentlichen Erklärung sagt *Odington* aber auch:

conducti sunt compositi ex plicabilibus canticis decoris cognitis vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel in diversis.

die Conducti sind zusammengesetzt aus plicirten Gesängen, sei es freier Erfindung oder bereits vorhandener Fassung, die sich in verschiedenen Modi und Noten wiederholen, entweder in gleichen oder in verschiedenen Tönen.

und dieser entspricht auch das von ihm beigefügte Beispiel, in welchem sich Ansätze verschiedenartiger Wiederholung finden.

Am deutlichsten illustrirt *Johannes de Garlandia* die repetitio vocis; das oben mitgetheilte Beispiel zeigt die einfachste Art der Wiederholung: zwei Stimmen übernehmen wechselseitig die von ihnen vorgetragenen Tonphrasen, wobei die musikalische Wirkung die gleiche bleibt, nur äußerlich die Umtauschung vor sich geht.

An die Behauptung *Coussemaker's*,[2] daß hier ein doppelter Kontrapunkt vorliege, knüpfte sich eine lebhafte Kontroverse, die *Fétis* zuerst anhob[3], auf welche *Coussemaker* eingehend replicirte[4] und *Fétis* duplicirte,[5] ohne in das Meritorische der Sache einzugehen und sich nur darauf beschränkt, das Beispiel also zu charakterisiren: »*repetition des mêmes passages par des voix différentes et dans lesquelles les relations des sons ne sont point changées, sans renversement des parties à l'octave, à la dixième, à la douzième, ce qui seul peut constituer les contrepoints doubles d'espèces diverses.*« Es kommt also darauf an, ob die eine Stimme in der höheren Oktave gesungen wird, damit dann bei der Repetition die Umkehrung der Intervalle entstehe. *Coussemaker* glaubt dies aus einigen Stellen in theoretischen Werken behaupten zu können. Ohne die weitläufige Beweisführung *Coussemaker's*

[1] Script. I, p. 245[b].
[2] Histoire de l'harmonie au moyen-âge, 1852, p. 53.
[3] Biographie universelle des Musiciens, 2. édit. t. II. p. 381.
[4] L'art harmonique p. 73 squ.
[5] Histoire générale de la musique t. V, 1875 p. 279 squ.

im einzelnen verfolgen zu wollen, seien hier nur einige für die Lösung der noch immer latenten Kontroverse[1] — an welcher sich die Urheber derselben zum höchst bedauerlichen Nachtheil der Musikforschung nicht mehr betheiligen können — wichtige Momente, die auch mit dem eigentlichen Thema vorliegender Studie auf das innigste zusammenhängen, hervorgehoben, im einzelnen aber auf die allegirten Stellen verwiesen.

Joh. de Garlandia spricht von den in zwei- und mehrstimmigen Kompositionen den einzelnen Stimmen entsprechend zukommenden Lagen (proprius situs).[2]

Et sciendum quod duplex est via quadrupli, una est secundum viam propriam, alia secundum viam communem. Et ad hoc bene percipiendum, talis est noster procedssus: proprius situs primi dicitur diapason et infra; proprius situs secundi est in dupliei diapason et infra; proprius situs tertii est in dupliei diapason [et infra, eum commixtione sex concordantiarum, sive in simplicitate, sive in compositione ad utrumque. Situs proprius quadrupli in triplici diapason et infra; quod vix in opere ponitur, nisi in instrumentis, ita quod longe in primo modo concordant eum omnibus predictis, scilicet tribus cantibus prepositis, sive in concordantia simplici, sive composita. Sed proprietas predicta vix tenetur in aliquibus. quod patet in quadruplicibus Magistri *Perotini* per totum in principio magni voluminis. Que quadrupla optima reperiuntur et proportionata, et in colore conservata, ut manifeste ibidem patet.

Ad quadruplum communiter sumptum, de quo ad presens intendimus, modum

Es giebt einen zweifachen Weg bei der Zusammensetzung einer vierstimmigen Komposition; der eine ist der eigentliche, der andere der gewöhnliche. Zur genaueren Erfassung des Gesagten diene folgender Vorgang: als die eigentliche Lage der ersten Stimme wird die Oktave, und was unterhalb derselben liegt, genannt; der proprius situs der 2. Stimme ist in der Doppel-Oktave und unterhalb derselben; der proprius situs der 3. Stimme ist in der Doppel-Oktav und unterhalb mit Beimischung der sechs Konkordanzen, entweder einfach oder miteinander vermischt. Der proprius situs der 4. Stimme liegt in der Tripel-Oktav und unterhalb; dies wird aber höchstens von Instrumenten bewerkstelligt, weil sie besonders in der ersten Art mit allen vorherbesprochenen d. i. mit den drei vorgesetzten Gesängen zusammenstimmen, sei es in einfacher oder zusammengesetzter Konkordanz. Aber diese erwähnte Proprietas, dieser proprius situs wird kaum von einigen beobachtet, was auch aus den vierstimmigen Kompositionen des Meisters *Perotinus* im Verlauf wie im Anfang seines großen Werkes sich ergiebt. Diese Kompositionen sind wohlgelungen und im richtigen Stimmenverhältniß, im Color wohlangelegt, wie ersichtlich.

Aber das gewöhnliche Quadruplum, von dem wir gegenwärtig sprechen, hat

[1] *Fr. Chrysander* bezeichnet in seiner Kritik über *Coussemaker*'s Art harm. (Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II. 1867, S. 312 fg.) den Streit *Coussemaker*'s und *Fétis*' als einen Familienstreit und entscheidet sich für die Ansicht *Fétis*'. Aber auch *Chrysander* begnügt sich mit der einfachen Negation und tritt nicht den Gegenbewcis an, so daß die folgende Auseinandersetzung „zur näheren Begründung der Ansicht *Fétis-Chrysander*'" dienend, nicht überflüssig erscheinen dürfte. [2] Script. I, 116b squ.

tripli in altitudine et gravitate capit, quamvis aliquantum excedat in aliquibus locis. Et sic tale quadruplum cum tribus sibi associatis ab aliquibus duplex cantus nuncupatur, quia duo invicem nunc cum uno, nunc cum reliquo audientibus,[1] tanquam esset duplex discantus, percipitur,[2] tantum instrumentis maxime completis.

Situs proprius primi infra diapason, ut superius. Situs vero secundi est infra duplex diapason et simplex diapason tertius in triplici usque in duplici. Quartus in quadruplici et infra usque in triplici. Et tamen in adjutorio.

Si enim aliquis cantus transcendat per acutum et grave suum diapason, respectu soni infimi, unus intrahat alium per viam accomodationis, secundum quod necesse fuerit.

Sed quia vox humana ad talia non ascendit, ideo quiescamus infra[4] duplex diapente, si possibilitas sit in voce et procedamus in predicta quadrupla per ejus regulas.

nur den Umfang einer dreistimmigen Komposition, obwohl es allerdings ab und zu diesen überschreitet. Und deshalb wird auch ein solches Quadruplum (diese 4. Stimme) mit den 3 vereinigten Stimmen von Einigen ein Doppelgesang genannt, weil das Gehör wechselweise Zwei bald mit dem Einen, bald mit dem Übrigen, als ob es ein Doppeldiscantus wäre, erfaßt. Nur bei möglichst vollumfassenden Instrumenten sind die situs proprii wie folgt: Erste Stimme in der tiefen Oktave, wie oben; zweite Stimme in der einfachen und Doppel-Oktave und unterhalb; dritte Stimme in der dritten Oktav bis zur zweiten; vierte Stimme in der vierten Oktav und unterhalb bis in die dritte Oktave. Dies geschieht aber nur aushülfsweise. (?)[3]

Wenn nämlich ein Gesang seine Oktave in der Höhe oder Tiefe überschreitet, mit Rücksicht auf den untersten Ton, so zieht Einer den Anderen vermöge der Accomodation nach, wie es gerade nothwendig ist.

Aber weil die menschliche Stimme so hoch nicht steigt, so bleiben wir ruhig innerhalb der Doppelquint, wenn sie es zu leisten im Stande ist, und schreiten in der beregten 4stimmigen Komposition in der bezeichneten Weise vor.

Die Stelle spricht wohl deutlich genug aus, daß gewöhnlich die vierstimmigen Kompositionen sogar nur innerhalb der Doppelquint sich halten, wenn es gleichwohl der Lage jeder Stimme entsprechender wäre, eine eigene Oktave zu haben, was die Tonsetzer nur ausnahmsweise und behufs instrumentaler Ausführung gewähren; einige Fälle, bei denen einzelne Stimmen hoch liegen und der Umfang nichtsdestoweniger nur eine Undez, höchstens Duodez ist, sind erhalten und von *Coussemaker* auch theilweise mitgetheilt. In den triplis und dem quadruplum Nr.:[5]

---

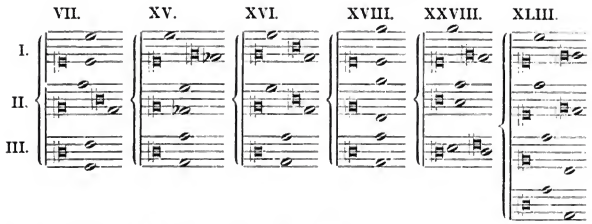
[1] ab audientibus.

[2] Davor sollte ein Punkt stehen.

[3] Soll wohl besagen: wenn die Instrumente accessorisch zu den Vokalstimmen oder subsidiär für dieselben eintreten. Ich vermuthe, daß anstatt der beiden ersten »infra« es vielmehr »intra« heißen sollte; indessen wird der Sinn durch die obige Übersetzung nicht wesentlich alterirt wiedergegeben; oben hieß es in . . . diapason et infra.

[4] Auch hier wäre »intra« deutlicher und entsprechender.

[5] Art harm.



sollten nach der Ansicht *Coussemaker's* die höheren Stimmen um eine Oktav höher ausgeführt werden. Im Tonsysteme des 12. und 13. Jahrhunderts gab es kein zweigestrichenes *f* (f_2); schon dieser Umstand hätte *Cous.* auf die Unhaltbarkeit seiner Behauptung führen müssen. Wohl sagt *W. Odington*[1] »et licet monocordum non ascendat ulterius vel descendat, licitum est intendere vel remittere quantum possibile est in voce«, aber *Franco v. Cöln* drückt sich präciser aus: »et nota quod tam concordantie quam discordantie possunt sumi in infinitum, ut diapente cum diapason, diatessaron cum diapason ut hic

$$\begin{array}{cccccc|cccc|} f_1 & fis_1 & e_1 & fis_1 & g_1 & | & f_1 & e_1 & d_1 & c_1 & | \\ c & H & A & H & c & | & c & H & A & G & | \end{array}$$

et sie in duplici diapason et triplici, si possibile esset in voce«, also wenn es der menschlichen Stimme möglich wäre. Der Unterschied im Ambitus der einzelnen Stimmen in den eben verzeichneten Stücken entspricht jenem der Melodien in den Stücken, welche in tieferen Schlüsseln gehalten sind. Zudem möge sich wohl schon zur Entstehungszeit dieser Kompositionen die Sitte eingestellt haben, dieselben nach Bedürfniß zu intoniren — eine Sitte, die zur Einführung der Chiavette führte — aber von vorher bestimmten Klangtimbres der einzelnen Stimmen zu sprechen, widerspricht geradezu den Anschauungen der Mensuraltheoretiker damaliger Zeit. Die Stelle im Manuscript des Anonymus:[2]

Discantus igitur suo cantui appropinquare nullo modo debet, nisi per unam harum consonantiarum (diatessaron, diapente vel diapason) et quum eum cantu facit unisonum.	Der Diskant soll seinem Gesange nur in folgender Weise sich nähern: in den Konsonanzen der IV, V, VIII oder I.

besagt nur, daß im Discantus nur diese Intervalle angewendet werden sollen, wenn zwei Stimmen einen Gesang miteinander anstimmen, abschließen und im Verlaufe desselben bei jedem sich erneuernden Schritte zusammentreffen, nicht aber, daß überhaupt, insbesondere im Durchgange andere Intervalle nicht angewendet werden dürfen. Deutlicher spricht sich darüber *Walter Odington* aus[3] »de compositione cantuum organicorum et primo de organo puro«:

---

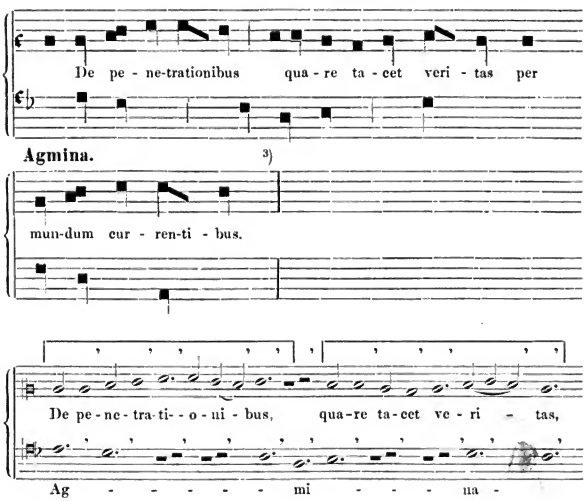
[1] Script. I, 213 et I, 130.

[2] *A. de la Fage* »Essais de diphtérographie musicale«. p. 358.

[3] Script. I, 246[a].

Quod compositioni cantuum organicorum quidem omnium sunt circumstantie convenientes, scilicet ut principaliter inconsonantie[1] fiant; et ad hoc notandum quod brevis queeumque sita ante longam et si discordet, non vituperatur. Alio modo excusatur discordia, ut in motetis coloratis, quum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilene iteratur, ut hic:

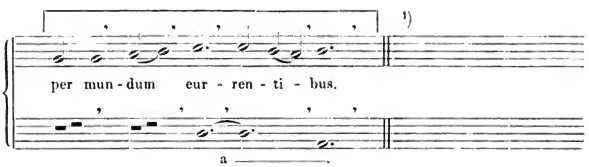
Sofern der Kompositiou aller organischen Gesänge die Umstände entsprechen sollen, so sollen sie vorerst in Konsonanzen vor sich gehen;[2] wobei zu bemerken ist, daß eine jede vor einer Longa stehende, selbst dissonirende Brevis nicht getadelt werde. Auf andere Weise wird eine Dissonanz entschuldigt, wie in den kolorirten Moteten, wenn über einen bestimmten Tenor ein Theil der Cantilena wiederholt wird, wie folgt:



[1] Soll heißen »in consonantiis«.

[2] In dem Absehnitte »que sunt symphonie, que et sunt principales et de ordine earum« (I, 201a) macht *Odington* die Quart, Quint, Oktav und Doppeloktav als Symphonien namhaft; stellt auch die Duodez (diapason et diapente) dazu, als maxima nennt er »bis diapason«.

[3] Das Beispiel ist korrumpirt, wie auch *Coussemaker* bemerkt (defectuosum est). Ich suchte das Stück zu restauriren vermittelst einiger im Tenor eingeschobener und gleichmäßig vertheilter Pausen.



Ac alia communis circumstantia ut singuli per se tropum non excedant, scilicet decimam vocem vel eum semitonio undecimam et consideretur ascensus vel descensus a finali.

Fit igitur organum purum hoc modo: accepto uno puncto vel duobus aut tribus de plano cantu, certo modo disponitur tenor et superius procedit per concordias et concordes discordias quantumlibet. Incipit autem superior cantus in diapason supra tenore vel diapente vel diatessaron et desinit in diapason vel diapente vel unisono. Et est cantandum leniter et subtiliter; descensus vero et equaliter; tenor autem tremule teneatur, et eum discordia offendit:

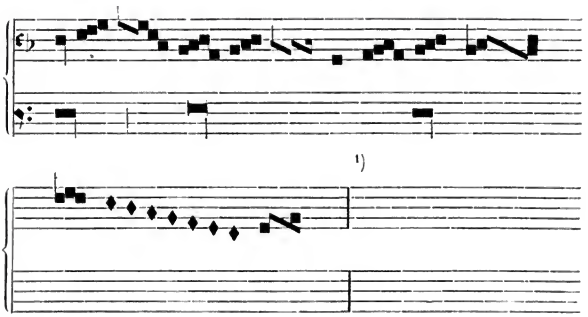
Ein anderer gemeiniglich zu berücksichtigender Umstand ist der, daß die einzelnen Stimmen den Tropus nicht übersehreiten sollen, nämlich die X oder mit Halbton die XI u. z. von der Finalis aus auf- und absteigend.

Das Organum purum wird auf folgende Weise gesetzt: der Tenor wird mittelst eines oder zweier oder dreier Töne aus dem Cantus planus in einem bestimmten Modus vertheilt, die Oberstimme geht in kon- und auch in dissonirenden Intervallen. Sie fängt aber in der VIII über dem Tenor oder in der V oder Quart an und endigt in der VIII oder V oder I. Der Vortrag dieser Stimme ist langsam und einfach, ebenso im Abstiege. Der Tenor aber soll mit Bebungen ausgehalten werden, da er im Falle der Diskordanz das Ohr beleidigt (könnte auch so übersetzt werden: »da er im Zusammentreffen mit der Dissonanz das Ohr beleidigt«).[2]

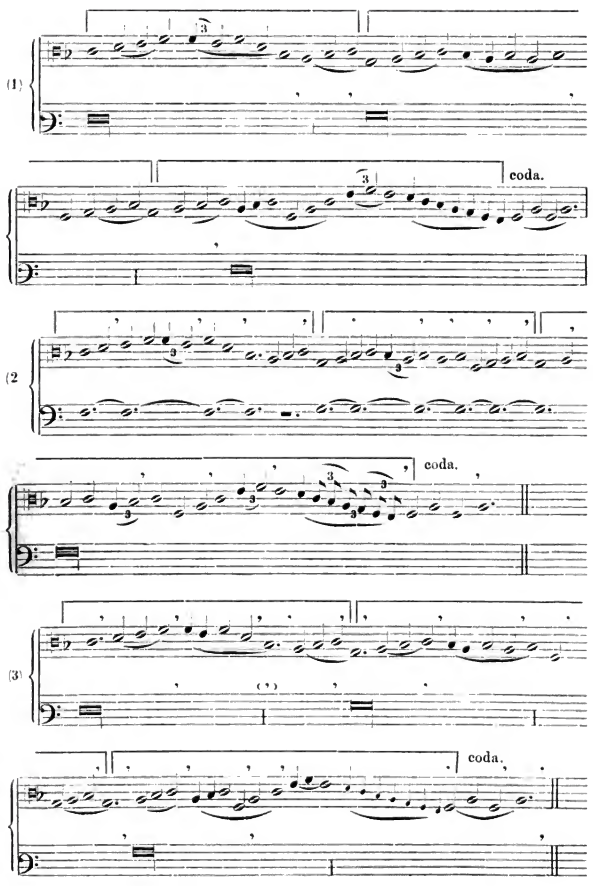
[1] Anstatt der bei der Übertragung von Mensuralnotenbeispielen üblichen Anwendung der Taktstriche wende ich Häkchen an, aus einem tieferen Grunde: dadurch entledigen wir uns auch äußerlich der mit der Taktbezeichnung untrennbar verbundenen Vorstellungen gleichmäßig betonter und unbetonter Takttheile. Nur dann, wenn wir uns dieser Association schwerer und leichter Takttheile mit Länge und Kürze der Noten aus der ersten Zeit der Mensuralnotation entschlagen, ist der Standpunkt gewonnen, von dem aus der gehörige Einblick in den Übergang von der Choralnotation durch die Mensuralnotation zur Taktbezeichnung zu erlangen sein wird. Das Gesagte bedarf einer näheren Erörterung an entsprechendem Orte.

Die Kolorirung des vorliegenden Fragmentes ist auffallend: die erste und dritte Phrase der Oberstimme sind identisch, die zweite Phrase eine Art freier Umkehrung der ersten.

[2] Vielleicht milderte ein tremulirender (bebender) Vortrag der langen Haltetöne des Tenors die Wirkung der Langwierigkeit und der ab und zu ertönenden dissonirenden Intervalle der Gegenstimme. Bekanntlich kommen ähnliche Vortragsmanieren im lateinischen Choral vor.



[1] Bei der Übertragung vorliegenden Beispiels wären die Regeln der Mensuration nicht anzuwenden zufolge *Walter Odington*'s ausdrücklicher Bestimmung: »est autem unum genus cantus organici, in quo tantum attenditur cohaerentia vocum immensurabilium, et Organum purum appellatur; et hoc genus antiquissimum est, et duorum tantum ..... Organum autem aliquando est unius (cantus), aliquando duorum (cantuum), ut dum attendens concordiam, tenore (soll heißen tenor) aliquando tacet.« Das Organum purum ist demnach eine Art organischer Gesang, in welchem nur die Kohärenz (Zusammenstellung) von immensurabeln Stimmen erzielt wird; es ist die älteste Art und nur zweistimmig. Es ist abwechselnd ein- oder zweistimmig, je nachdem der Tenor nach Erreichung einer Konsonanz aussetzt. Die Behauptung *Coussemaker*'s, daß das Org. pur. aus Gesängen besteht, die bald mensurirt, bald amensurirt sind, wobei nur die Fiorirungen (copula und floratura) von der Mensuration ausgenommen sein sollten, eine Behauptung die sich auf *Franco von Cöln, Johannes de Garlandia* stützt, ist daher in dieser Ausschließlichkeit nicht begründet: das org. purum war eben die primordiale Bildung des zweistimmigen Kunstgesanges, es steht in der Mitte zwischen dem frei rhythmisirten Choral und der streng gemessenen mehrstimmigen Mensuralmusik. In ihm liegen die Übergangsformen des ersteren zu letzterer. Die erste der folgenden Übertragungen ist frei rhythmisch, der Werth der einzelnen Töne im Verhältniß zu den sie umgebenden immensurabel, oder wie wir sagen könnten, irrational, Länge und zweifache Art von Kürzen nur ungenau bestimmt. Die zweite Übertragung ist konform den Mensuralvorschriften *Walter Odington*'s, nur die Floratura frei rhythmisch behandelt (doch könnte sie allenfalls sehr leicht in eine Mensur gebracht werden, es fehlen aber die dazu erforderlichen Divisions-Punkte, etwa ♦ ♦ . ♦ ♦ . ♦ ♦ ♦ ♦). Die dritte Übertragung entspricht am meisten dem eigentlichen periodischen Bau des Beispieles und ist der Vollständigkeit halber mitgetheilt. In allen Übertragungen schien es geboten auch nach der zweiten Haltenote des Tenors, sobald eine Konsonanz erreicht war, eine Pause eintreten zu lassen (certo modo disponebatur).


(1)
coda.
(2
coda.
(3)
coda.

Im Traktat des Anonymus 4 »de mensuris et discantu« wird das Organum mit einer großen Zahl Stimmenkreuzungen erklärt; ferner bestimmt er den Umfang eines zweistimmigen Satzes wie folgt:[1]

Notandum quod duplex est modus faciendi discantum secundum veros discantores.[2] Primus modus est propinquis proportionibus, hoc est infra diatessaron vel diapente. Alius modus est ex remotioribus, que continentur sub diapason cum predictis. Tertius modus est ex remotissimis infra diapente cum diapason, vel duplex diapason, vel ultra etc.

Auf zweifache Art setzen die Diskantisten den Diskantus. Vorerst in den näheren Verhältnissen, das ist innerhalb der IV oder V; ferner in entfernteren Verhältnissen innerhalb der VIII, endlich auch auf eine dritte Art in den entferntesten Verhältnissen der XII oder der Doppeloktav und auch darüber.

Und zur näheren Ausführung des Gesagten führt der Autor noch einzelne Unterarten der ersten Umfangsgruppe an, die sich innerhalb einer III, oder zwischen III und V oder innerhalb Beider III und V bewegen und das Beispiel, in Buchstaben notirt bewegt sich in einer Stimme (Tenor) zwischen *c d* (nach unserer Bezeichnung den eingestrichenen c_1 und d_1) und in der zweiten Stimme zwischen *f* und *g* (nach unserer Bezeichnung zwischen dem eingestrichenen f_1 und dem kleinen *g*). Die drei- und vierstimmigen Beispiele überschreiten nicht unbedeutend diesen Umfang, und ganz ausdrücklich verlangt der Autor Konsonanzen auf den langen Noten des ersten modus (▬ ▪), während »reliqua vero paria indifferenter ponuntur«, und dies sowohl bei zwei- als drei- und vierstimmigen Sätzen.[3] Es ergiebt sich demnach als Resultat aller der hier zusammengestellten Citate, daß die Behauptung *Coussemakers*, es liege in dem Beispiele kraft der Vorschriften der Theoretiker ein doppelter Kontrapunkt vor, unhaltbar und künstlich ist. Der Gebrauch, einzelne Stimmen in Ermangelung von Sängern Instrumentalisten zu übertragen und die Sitte einzelne Sing-Stimmen durch Instrumente zu verstärken (insbesondere auf der Orgel mitzuspielen), also das subsidiäre und accessorische Instrumentalspiel bei Vokalkompositionen involvirt zweifellos je nach Art des Instrumentes eine Übertragung der vorgetragenen Stimme in eine tiefere resp. höhere Oktav. Inwieweit dieser Gebrauch die Entstehung des doppelten Kontrapunktes begünstigte und wann derselbe in eigentlicher Weise hervortrat, ist nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung; es genüge vorläufig zu konstatiren, daß der von *Coussemaker* aufgestellte, von *Fétis* ohne Gegenbeweis bestrittene doppelte

[1] Script. I. 357.

[2] veri discantores sind zufolge seiner Erklärung solche, welche möglichst ausschließlich Gegenbewegung anwenden im Gegensatz zu den plani cantores, »qui si tenor ascendit, et ipsi ascendunt, si tenor descendit, et ipsi descendunt, nisi raro modo, quoniam aliquando, ipsis nescientibus, descendunt vel ascendunt aliter in aliam concordantiam quam consimilem«, welch Letztere also, der Gruppe der Organizanten angehörend, den Fauxbourdonisten sich nähern.

[3] Der Anonymus führt ein Beispiel eines organum purum an, bei welchem die Oberstimme g_1—g in fiorirten, verbundenen und getrennten Intervallen geht, während die Unterstimme »modo stabili, ut in burdone organorum, continuendo *G*« (d. i. *g*) ist. Als fossiler Überrest solcher primordial-harmonischer Stücke soll im II. Theil ein Beispiel aus dem Ende des 14. Jahrh. im Zusammenhang mit anderen Stücken gebracht werden.

Kontrapunkt in der mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts weder zu Folge der Notation noch nach den Vorschriften und Erläuterungen der Theoretiker vorzufinden ist.[1])

Kehren wir nunmehr nach dieser Abzweigung, die zugleich über einige wichtige, auch die Hauptfrage betreffende, Momente Licht bringen sollte, zu dem Hauptwege zurück.

Neben oder nach *Johannes de Garlandia* beschäftigen sich noch andere Theoretiker in ähnlicher Weise mit dem color in der angedeuteten und auseinandergesetzten Weise. Zwei Stellen seien noch wörtlich angeführt aus:

2. »Libellus cantus mensurabilis secundum *Johannem de Muris*« (Script. lib. III p. 58[b] X, 1).[2])

De colore.	*Über die Färbung.*
Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu. Pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt diversitatem inter colorem et taleam.[3])	Color (Färbung) wird in der Musik die Ähnlichkeit der Tonfiguren in einem melodischen Fortgang genannt, wenn in ein- und demselben Gesange eine Position (eine melodische Phrase) mehrere Male wiederholt wird.

[1] *Emil Naumann* hat im 7. Bericht des Dresdener Konservatoriums für Musik 1878 einen Essay »über das Alter des doppelten Kontrapunktes« veröffentlicht, in welchem er — ohne auf die beregte Kontroverse einzugehen, ja ohne sie auch nur zu erwähnen — »das gelegentliche Vorkommen des doppelten Kontrapunkts« in die erste Hälfte des 16. Jahrh. setzt, die eigentliche Durchführung desselben der deutschen Organistenschule des Holländers *Sweelingk* zuschreibt, und *Joh. Kaspar Kerl* und *Johann Theile* als die Ersten nennt, die über den doppelten Kontrapunkt geschrieben hätten. Aber bereits *Zarlino* hat ziemlich eingehend die Arten des doppelten Kontrapunkts erörtert. Was *Naumann* unter dem gelegentlichen Auftreten des doppelten Kontrapunktes in den Werken der Niederländer meint, ist wissenschaftlich nicht greifbar.

[2] Eine ganze Reihe von Schriftstellern commentirte den libellus, einzelne vindicirten ihn als ihr eigen. *Coussemaker* schreibt ihn hypothetisch dem *Joh. de Muris* zu. *H. Riemann* wies nach, daß ein Theil dieses libellus wörtlich mit einem Theile der »ars perfecta« des *Philipp de Vitry* stimme, oder wie er sagt derselben entnommen sei. *R. Hirschfeld* suchte in seiner Inauguraldissertation über *Joh. de Muris* nachzuweisen, daß demselben überhaupt nur das speculum musicae zuzuschreiben sei; indessen muss man auch nach der Veröffentlichung dieser Monographie über *Joh. de Muris* mit *Coussemaker* sagen: »haec vero omnia hypothetica manebunt et dubitatione aestabunt, donec reperiantur clariora documenta«.

[3] Im Pariser Codex steht: »differentiam inter colorem et tallam.«

Nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces; taleam (tallam) vero quando repetuntur similes figure; et sic fiunt figure diversarum vocum. Que diversitas, licet servetur in quampluribus tenoribus motettorum, non tamen servatur in ipsis motettis; exempla patent in motettis.

Hierbei ist zu bemerken, daß einige Sänger zwischen color (Färbung) und talea (Setzling) unterscheiden.[1])

Sie nennen nämlich Färbung, wenn die gleichen Töne (Tonphrasen), Setzung, wenn ähnliche Figuren wiederholt werden und so entstehen Figuren mit verschiedenen Tönen (Tonphrasen).[2]) Dieser Verschiedenheit bedient man sich in vielen Motettenoren, nicht aber in den Motetten, wie die Beispiele zeigen. (Die Beispiele fehlen).

3. »Ars discantus« secundum *Johannem de Muris* (Script. lib. III p. 99[a] tr. Caput II 22).[3])

De colore musicali.

Color est similium figurarum unus processus pluries repetitus, positus in uno cantu[4]) pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt dragmam inter figuram[5]) et talham;[6]) nam vocant colorem

Über musikalische Färbung.

Färbung ist die mehrmalige Wiederholung eines Fortganges ähnlicher Figuren, wie er in einem Gesange ist; wobei zu bemerken, daß einige Sänger zwischen »Figur«[5]) und »Setzling« auch »Gar-

---

[1] Wollte man talea im Deutschen mit einem der Übersetzung von color als »Färbung« analogen Ausdruck bezeichnen, so könnte man vielleicht passender sagen: »Setzung«.

[2] Die Stelle ist doppelsinnig: repetitio diverse voeis ist nach *Garlandia* eine Wiederholung einer Tonphrase in tempore diverso a diversis vocibus, also zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Stimmen. Nichtsdestoweniger scheint hier nur angedeutet zu sein, daß in einem solchen Falle die Figuren verschiedentönig sich wiederholen.

[3] *Coussemaker* erwähnt III, XXI, daß nur der erste Theil »de mensura« der Lehre des *Joh. de Muris* entspreche, das Folgende weiche theils von dessen Lehre ab, theils widerspreche es derselben direkt oder werde gar von *Joh. de Muris* im spec. mus. getadelt. Vergl. die Anmerkung zum vorangehenden Tractat.

[4] Fehlt ein Striehpunkt oder Punkt.

[5] Sollte »color« heißen.

[6] Talea oder talha.

quando repetuntur eedem voces; dragmam[1]) si fuerint diversarum formarum; talham vero quando non repetuntur similes figurae, etiam si diversarum vocum.

be« unterscheiden und zwar nennen sie Färbung schlechthin, wenn die gleichen Tonphrasen wiederholt werden; Garbe, wenn dieselben verschieden gestaltet sind; Setzling, wenn nicht ähnliche Figuren, wenn auch von verschiedenen Stimmen wiederholt werden.[2])

Auch in dem »tractatus practice de musica mensurabili« des Prosdocimus de Beldomandis (Tractat XVII Script. III, p. 225[b]. squ.)[3]) ist eine ausführliche Beschreibung des color, vielmehr eine breite Commentirung der eben übersetzten Stellen. Es genügt eine kurze Inhaltsangabe: Der musikalische Color habe seine Bezeichnung zu Folge einer gewissen Ähnlichkeit mit dem sogenannten rhetorischen Color, welcher eine mehrmalige Wiederholung ein- und desselben Ausspruches sei.[4]) Er führt drei Ansichten an, die eine sei die des *Johannes de Muris*, die zweite sei von Zeitgenossen des *Johannes de Muris* aufgestellt und die dritte werde von gewissen Modernen vertreten. Nach *Johannes de Muris* sei kein Unterschied zwischen color und talea; bei beiden sei nothwendig, daß im melodischen Fortgang eines Gesanges ähnliche Figuren wiederholt werden, ferner daß die Wiederholung in einer der Ähnlichkeit entsprechenden Ordnung vor sich gehe. Die zweite Ansicht bestimmt den Unterschied zwischen color und talea dahin, daß bei ersterem nur einzelne (ähnliche) Töne,

[1] *Dragma* bezeichnet auch eine bestimmte Tonfigur wie ♦ ♦, so bei *Theodoricus de Campo* (»de musica mensurabili« Script. III p. 186[a]) und heißt »galliice« Fusiel. In einer analogen Bedeutung gebraucht Anonymus III (compendiolum artis veteris et novae, Script. III 373[a]) den Namen; ♦ nach oben und unten geschwänzte Semibreves heißen dragme, galliee fuiseeé und haben den Werth zweier Minimae.

[2] Hier scheinen die diversae voees wieder »verschiedene Stimmen« und nicht verschiedene Töne bezeichnen zu sollen; indessen ist dann die Satzkonstruktion auffallend. Ueber das Meritorische s. u.

[3] *Prosdocimus* folgt der Ansicht, welche den libellus dem *Joh. de Muris* zuschreibt.

[4] Mit dieser Ansicht kommt die im 3. Hefte der Vjschrft. f. M. S. 284 von *C. Stumpf* ausgesprochene Vermuthung überein: »Ein von Neueren ganz vorzugsweise ausgebeutetes, doch auch früher benutztes Wirkungsmittel, die Wiederholung einer Melodie oder Tonphrase mit Erhöhung des ganzen um eine halbe oder ganze Tonstufe, gründet ohne Zweifel im Singen und Sprechen.«

bei der talea ganze Figuren in einem Gesange nach einer gewissen Ordnung wiederholt werden. Die dritte Ansicht nimmt eine (allerdings ganz unpräcise) Mittelstellung zwischen den beiden vorangegangenen ein, indem color Wiederholung sowohl einzelner Töne als ganzer Figuren bedeute, talea Wiederholung ähnlicher Figuren, und zwar soll beim color die mehrmalige Wiederholung in der Mitte des Gesanges vor sich gehen, bei der talea aber ohne eine Vermittelung (sollte vielleicht heißen »ohne gerade in der Mitte stehen zu müssen«)[1] und in der neuerlichen Exegese dieser Stelle sagt der Autor: in der talea könne die Wiederholung mit oder ohne Mittelstück (cum et absque medio) vor sich gehen. Dem Leser überläßt es *Prosdocimus*, derjenigen Ansicht beizutreten, »que tibi magis delectabilis est«; und obzwar alle drei genügend begründet wären, so sei die mittlere (zweite) Anschauung doch die verbreitetste. Aus diesen Stellen ergiebt sich, daß die Wiederholung als ein wichtiges Konstruktionsprinzip angesehen wurde. Die Übersetzung enthält zum großen Theile auch schon die Erklärung. Es darf nicht befremden, daß die citirten Autoren so wenig Gewicht legen auf die Wiederholung in mehreren Stimmen; die betreffenden Kapitel stehen nach den Erklärungen über Proportionen, Diminutionen, Augmentation, also über Mensurationsangelegenheiten. Nur bei *Johannes de Garlandia* wird besonderes Gewicht auf die repetitio a diversis vocibus gelegt, die folgenden begnügten sich die Wiederholung im Allgemeinen zu lehren und zogen es vor, scholastische Unterarten color, talea, dragma aufzustellen: Wiederholung gleicher, ähnlicher Tonphrasen, resp. Figuren in der Mitte eines Stückes oder ohne besondere Stellung innerhalb eines Tonstückes, ferner entweder untereinander verbunden durch anderweitige Mittelstücke oder direkt aufeinanderfolgend. Es ist bedauerlich, daß nicht sämmtliche Beispiele erhalten sind, indessen sind sie zum großen Theil entbehrlich, da die von *Walter Odington* und *Johannes de Garlandia* gegebenen Beispiele[2] das Gesagte hinlänglich illustriren. Nur in der ars discantus (s. S. 23) wird, sofern die Übersetzung richtig, von der Mehrstimmigkeit Erwähnung gethan. Sollte aber diese Stelle etwa so verstanden werden: »Setzling werde diejenige Art der Wiederholung genannt, bei welcher wenn auch nicht ähnliche Figuren aufeinanderfolgen, doch Tonphrasen auf verschiedenen Tönen angestimmt

---

[1] Color est unus processus similium figurarum atque similium vocum repetitus pluries in medio alicujus cantus secundum eumdem ordinem. Talea vero sic diffinitur secundum ipsam: talea est unus processus solum similium figurarum repetitus pluries in aliquo cantu secundum eumdem ordinem et absque medio.

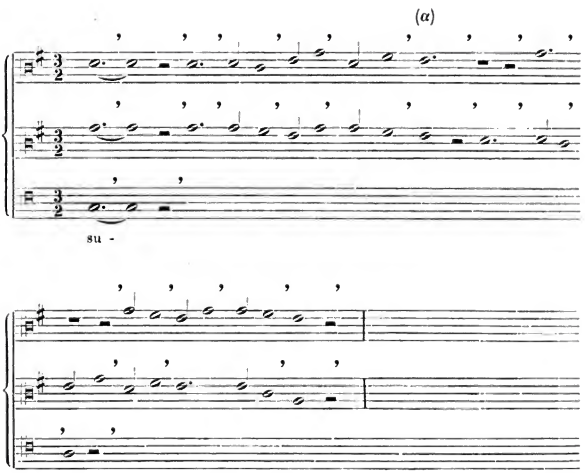
[2] S. oben und *Coussemaker*: L'art harm. ein Rondellus S. 81.

oder verschiedenartig ausgeführt, aufeinanderfolgen«, so kann, ja muß auch das Gesagte hier wie anderwärts, dem Beispiele des *Johannes de Garlandia* folgend, auf die Mehrstimmigkeit angewendet werden. Denn wenn man auch die »positio in eodem cantu« und den »processus positus in uno cantu« trotz der im Texte folgenden immerhin zweideutigen Erörterungen »et sic fiunt figure diversarum vocum« »etiamsi diversarum vocum« als nur für eine Stimme giltig ansehen wollte, so spräche doch *Johannes de Garlandia* in seiner Erklärung über den Color deutlich genug, und noch deutlicher die Beispiele. Und so erscheint es denn nothwendig unter den historischen Monumenten solche hervorzusuchen, die unumstößliche Belege sind und uns in der Untersuchung zu dem eigentlichen Ziele führen sollen.

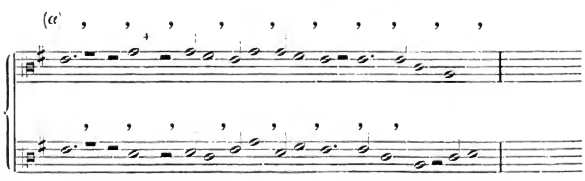
II.

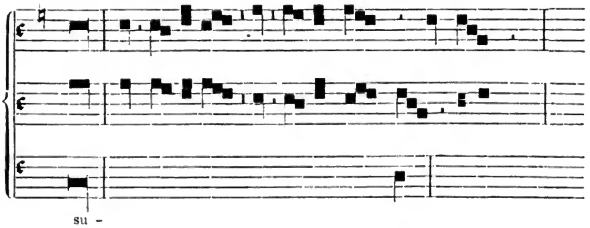
Für die historisch-kritische Untersuchung eines Entwickelungsmomentes der Kunst ist es am wichtigsten, die Kontinuität desselben vom ersten Keime an bis zum Stadium der absolut oder relativ höchsten Vollendung verfolgen zu können. Das für die thematisch-kontrapunktische Kunst so bedeutsame Konstruktionsprinzip der Nachahmung tritt, wie wir sahen, zuerst in der schlichten Weise der Wiederholung auf. Eine zweite Stimme wiederholt einfach die melodische Phrase der ersten, während die erste das Melos der zweiten übernimmt, einfacher Stimmenwechsel. So lehren es die Theoretiker. Aber schon in der primordialen Form des zweistimmigen Gesanges, im organum purum würde uns, wenn die von *Coussemaker* gegebene Entzifferung des organum purum von *Perotinus*[1]) richtig ist, eine Art der Wiederholung begegnen, die denn doch etwas anderes, als eine einfache Stimmenversetzung ist. Für die auf Seite IV, System 2, auf das Wort super (zwischen su- und per) stehende Tonreihe giebt *Coussemaker* auf Seite 5 der Übertragungen (System 4): eine Entzifferung, wie folgt:

[1] Posui in adjutorium, Art harm. Nr. II und 2.

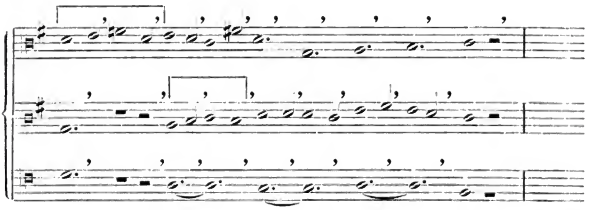


Es ist aber die betreffende Stelle offenbar korrumpirt, und *Coussemaker* schiebt dann beliebig ein paar Töne ein, während er wieder andere wegläßt. Wäre diese Übertragung richtig, dann läge der Fall einer nachzeitigen Wiederholung zweier ähnlicher, einander in der IV aufeinanderfolgenden Tonphrasen vor, also die Nachahmung in primitivster Form. Ohne aber den Pausenzeichen Gewalt anzuthun ließe sich diese Entzifferung nicht geben und diesen entsprechend sollte es nach der ersten Phrase (a) also heißen:





Ein kleines, freilich unzuverlässiges Fragmentchen findet sich im selben Monument (S. 5 System 1):



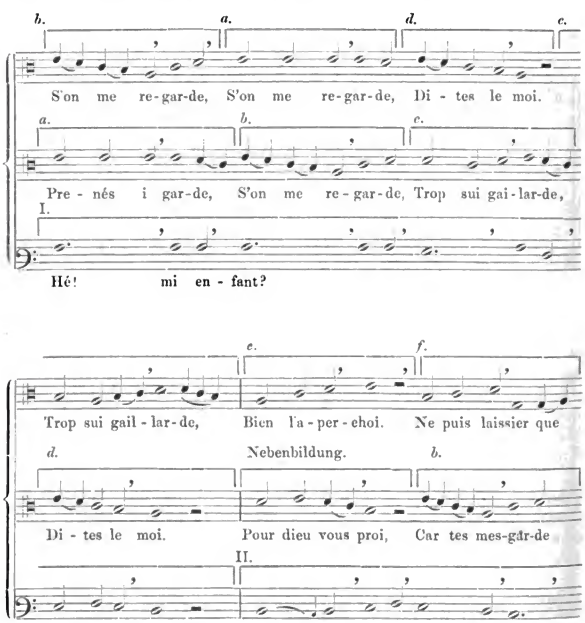
unzuverlässig, wegen der Ungenauigkeit der Pausen im Original. Es läßt sich also, so lange nicht andere Beispiele gefunden werden[1]), nicht ganz sicherstellen, ob Nachahmungsversuche bereits im org. pur. vorliegen. Da aber Nachahmungen in dem eigentlichen Diskantus und zwar in den ältesten Beispielen vorliegen, so muss man schon aus der Ausführung vermuthen, daß entweder schon im organum derartige Versuche gemacht wurden oder daß die Wurzel dieser Wiederholungsart anderswo liege und im organum purum ihre ersten Kunstproben bestand.

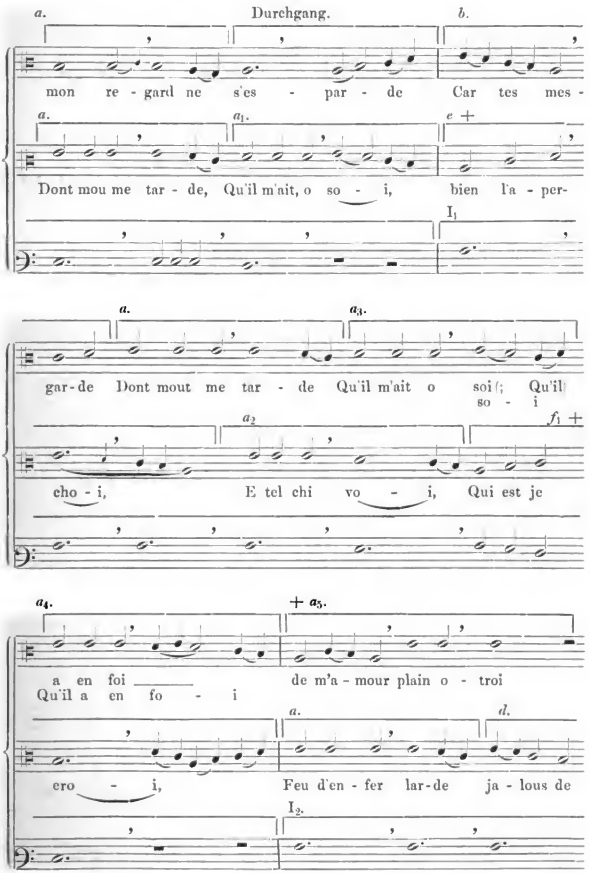
Ein wichtiges Beispiel ist der von *Coussemaker* publicirte Dechant aus dem Codex v. Montpellier, dreistimmig mit den Textanfängen S'on me regarde; Prene's i garde; Hé! mi enfant.[2]) Sieht man näher zu, so findet man, daß die mittlere und die obere Stimme

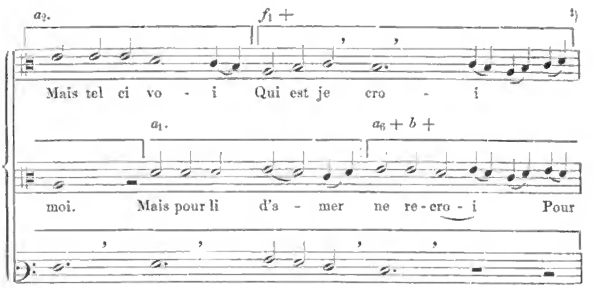
[1] Die im Codex von Montpellier noch erhaltenen aber nicht veröffentlichten organa pura waren mir bisher nicht zugänglich.

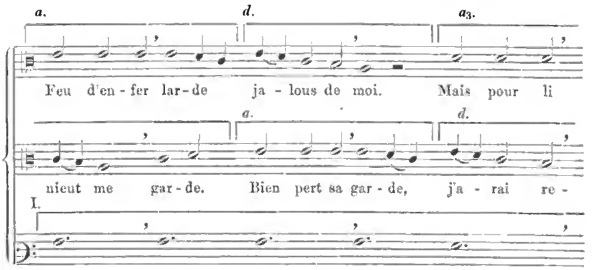
[2] Art harm. (Nr. 19.)

eine Weise haben, die nur verschieden vertheilt ist. Das ganze Stück besteht aus sechs achttaktigen (richtiger aus je acht Longae zusammengesetzten) Perioden, die wieder in vier zweitaktige Phrasen zerfallen. Jeder Phrase entspricht eine Verszeile. Die Mittelstimme beginnt offenbar mit dem Anfang des Liedes, während die Oberstimme die zweite Phrase des Liedes als Diskantus hören läßt; es tritt Stimmenwechsel ein (repetitio diversarum vocum) und zu der dritten Phrase der Mittelstimme singt die Oberstimme wieder die zweite Phrase der Hauptmelodie. Da die Wiedergabe des Stückes bei *Coussemaker* mancherlei sinnstörende Fehler enthält, folge das Beispiel mit einer Analyse, die für sich sprechen soll:

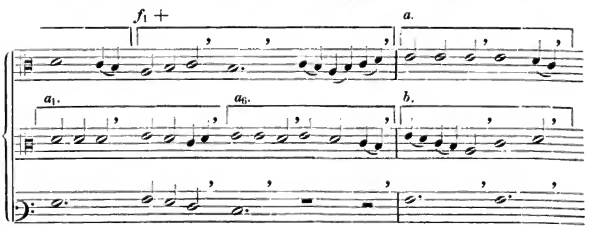


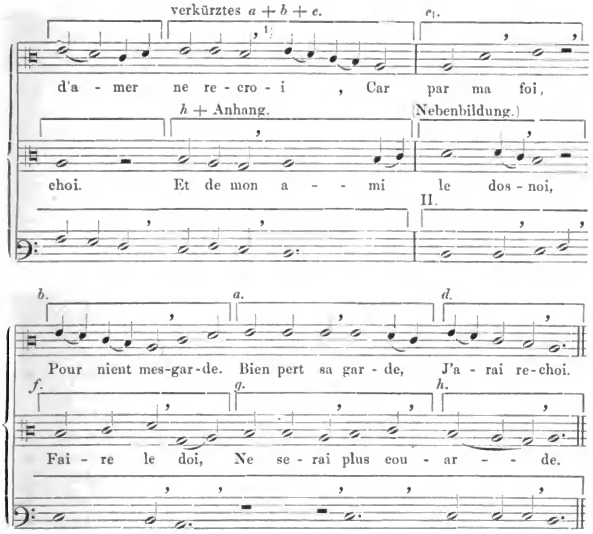

a.
Durchgang.
b.
mon re - gard ne s'es - par - de Car tes mes -
a.
a1.
e +
Dont mou me tar - de, Qu'il m'nit, o so - i, bien l'a - per-
I1
a.
a3.
gar-de Dont mout me tar - de Qu'il m'ait o soi(; Qu'il
so - i
a2
f1 +
cho - i, E tel chi vo - i, Qui est je
a4.
+ a5.
a en foi de m'a - mour plain o - troi
Qu'il a en fo - i
a.
d.
ero - i, Feu d'en - fer lar-de ja - lous de
I2.

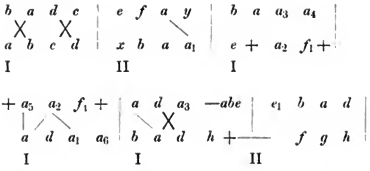




[1] Diese Stelle soll wohl richtig nach Analogie der vorausgehenden lauten:



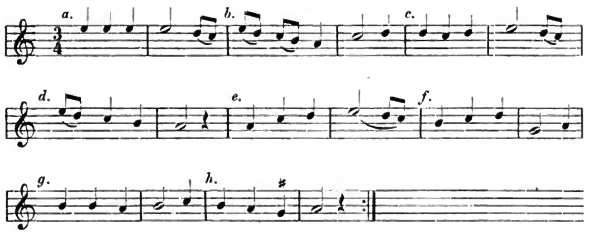




So sieht das Gebilde auf dem Secirtische der Musikwissenschaft aus. Daraus kann man sich aber auch die ursprünglich dem Werke zu Grunde liegende Melodie leicht zusammenstellen:[2])

[1] Soll e_1 sein.

[2] Die im »Renart Noviel« von *Jacquemars Giélé* mitgetheilte Melodie entspricht dieser Version allerdings nicht ganz.



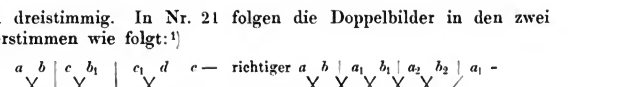
Es ist also Eine Chanson, die den beiden oberen Stimmen zu Grunde liegt; auch der Text ist Beiden gemeinschaftlich, nur die 19.—22. Verszeile der mittleren und die 5.—7. Verszeile des oberen Gesanges haben einen in je der anderen Stimme nicht verwendeten Text, die Melodieausschnitte sind aber wieder gemeinschaftlich. Neben gleichzeitig einsetzenden und abwechselnden Wiederholungsphrasen folgen auch, jedoch nur nebenher, nacheinander sich auf die Fersen tretende Melodieglieder. Die tonale Abwechselung ist dabei nichts weniger als mannigfaltig, Wiederholungen auf der gleichen Stufe sind das Reguläre, diejenigen auf der Untersekund oder Unterquart sind Ausnahmsbildungen; einige Nebenbildungen schleichen sich im Verlaufe des Stückes ein, sie müssen die Lücken ausfüllen, vielmehr ausstopfen. In Betreff der tonalen Struktur ist zu bemerken: Die Hauptmelodie ist äolisch, beginnt auch so in der Mehrstimmigkeit und hier scheint in der Aufeinanderfolge der Phrasen eine gewisse künstlerische Berechnung obzuwalten, wie eine Zusammenstellung des Beginnes und des Endes der einzelnen Phrasen ersichtlich macht:

I. äol. dor. | II. dor. dor. | III. äol. phryg. | IV. äol. phryg. | V. äol. dor. | VI. dor. dor.

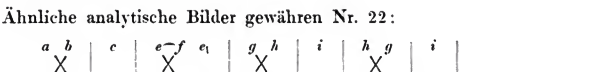
Die beiden ersten Phrasen entsprechen den beiden Letzten, die mittleren korrespondiren mit einander. So roh gefügt das Ganze uns auch erscheinen möge, es liegt, wie gesagt, Kunstverstand darin; mit dem Text, mit den einzelnen Phrasen wird zum Zweck einer imitatorischen Ausführung ein specifisch musikalisches Spiel getrieben.

Es könnten in ähnlicher Weise noch andere Beispiele angeführt werden; es genüge eine Imitationsanalyse derselben. Nr. 21, 22, 23 der Art harm. bieten unter andern hierzu Gelegenheit; die Stücke

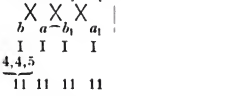
sind dreistimmig. In Nr. 21 folgen die Doppelbilder in den zwei Oberstimmen wie folgt:[1])



Ähnliche analytische Bilder gewähren Nr. 22:



wobei die Phrasen zumeist getrennt, selten verbunden (bezeichnet mit einem ⁀) einsetzen, ferner noch Nr. 23:



Das viel und oft citirte und abgeschriebene Beispiel aus der Hist. de l'harm. von *Coussemaker* Planche XXVII Nr. 4 (Nr. 29 der Übertragungen), der dreistimmige Diskantus »custodi nos« stände bezüglich der Struktur zwischen den Ansätzen der Nachahmung im organum purum, wenn dieselben effektiv gälten, und den soeben klargelegten; eine kleine vierlongale, den Anfang der oberen Stimme bildende Phrase setzt nach kleinen und großen Unterbrechungen in den beiden Oberstimmen mehrere Male wieder ein, ja auch in der Unterstimme findet sich ein Anklang an dieselbe. Der kleine »Setzling« gedeiht nicht zu einem ordentlichen Gewächs.

Das interessanteste, den Frühzeiten der Mehrstimmigkeit angehörende und in der Geschichte der Musik bisher ohne Gleichen da-

[1] Zur Erklärung dieser Bezeichnung sei hinzugefügt, daß die Buchstaben die Phrasen der beiden oberen Zeilen, die römischen Ziffern die der Unterstimme und die arabischen Ziffern die Anzahl der Longae bezeichnen. Die Buchstaben *x (y z)* bezeichnen Durchgangs- und Anfangsphrasen und Nebenbildungen. Die Bezeichnung mit einem Koefficienten bedeutet eine Umbildung der Hauptphrase, und endlich die Vor- oder Nachstellung eines + oder — bezeichnet die Verkürzung oder Verlängernng am Anfang oder Ende der betreffenden Phrase.

stehende Gebilde, in welchem Nachahmung noch in einem anderen als dem beiden bisher angeführten Sinne anzutreffen ist, ist der sechsstimmige englische Canon: »Summer is icumen in«. Wie ein Meteor scheint er vom Himmel gefallen;[1]) vielleicht gelingt es den Zusammenhang dieses für die Zeit seiner Entstehung so merkwürdigen Gebildes in einen organischen Zusammenhang mit den übrigen Imitationen zu bringen, wenn auch der Schlüssel zur Lösung nicht unmittelbar in den Letzteren sondern in anderen musikalischen Erscheinungen zu suchen sein wird. Eine möglichst zusammenfassende Einführung diene zur Orientirung.

Dieser Canon (Rota) ist erhalten in vol. 978 fol. 10 der Collectio Harleiana im British Museum. Das MS. wurde zuerst von *Wanley* in dem »Catalogue of the Harleian MS.« um 1709 beschrieben, zwar keiner bestimmten Zeit zugeschrieben, aber als bei weitem ältestes ihm bekanntes Beispiel dieser Art anerkannt. 1770 brachte *J. Hawkins* im 1. Bd. der Musikgeschichte eine nicht genaue Lösung und meint im Anschluß an Du Cange, daß Rota eher ein lateinisches als ein englisches Wort sei (Rota habe in alter Zeit eine gewisse Art Hymnus bezeichnet) und daß das MS. beiläufig der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Zeit *John's of Dunstable*, angehöre. *Burney* gab ebenfalls eine, aber schon entsprechendere Übertragung in seiner Geschichte der Musik und stellt als Zeit der Entstehung der Rota das 13. Jahrhundert, spätestens das 14. Jahrhundert auf. *Ritson* setzte ebenfalls als Entstehungszeit das 13. Jahrhundert an. *Busby* schloß sich der Ansicht *Hawkins'* an und druckte die Version *Burney's* ab; 1855 beschrieb *William Chappell* in »Popular Music of the Olden Time« (2 Bde. London 1855—59) den Canon möglichst genau und stellte die Vermuthung auf, daß das MS. in der Abtei von Reading u. z. von dem Mönche *John of Fornsete* um das Jahr 1226 oder ganz gewiß nicht später als 10 Jahre nachher geschrieben sei. Einer der Gründe für dieses Alter des Canons erschien *Chappell* besonders triftig und würde die Popularität dieser Gattung bezeugen: Der Sammelband, in welchem der Canon nebst 4 anderen mehrstimmigen Stücken erhalten ist, enthält auch satirische Gedichte in gebundener, lateinischer Sprache v. *Gualterus Mahap* (*Walter Mapes*, Archidiacon v. Oxford), darunter fol. 85ª eine Satire »apud avaros«, in welcher auch ein Wortspiel über die Rota ist. Der witzige Autor berath seine Leser, wie Diejenigen es zu machen haben, welche die römischen Gerichtshöfe in Bewegung setzen wollen (das schriftliche Verfahren hatte schon damals seine Schattenseiten). Nach verschiedenen Rathschlägen sagt er:

---

[1] Ähnlich drückt sich nebst anderen Autoren auch *Otto Klauwell* »Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung« aus (Leipzig, C. F. Kahnt): »Dieser Canon steht außerhalb aller Entwickelung.« Ein befremdender Passus in einer Geschichte des Canons, in welcher der Verfasser »bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts nur von kurzen, möglichst ungeschickt angebrachten Nachahmungen berichten kann, die oft nur zufällig, mindestens ohne bestimmten außer ihnen liegenden Zweck aufzutreten scheinen«, und erst *Dufay* als denjenigen Komponisten betrachtet, der zuerst ein von Bewußtsein und Absicht geleitetes Streben nach canonischer Schreibweise bekunde und dessen Auftreten in der Geschichte des Canons den eigentlichen Anfangspunkt bezeichne.

commisso notario munera suffunde,
statim causae subtrahet, quando, cur, et unde,
et formae subjiciet canones rotundae

zu deutsch: »Wer schmiert, der fährt«, der bestellte Notar wird nach Unterbreitung der Gesehenke gleich der Sache nachgehen, wie wann wo und die eanones (die Gesetze, der forma rotunda unterwerfen. Dürfte man die Bezeichnung canon musikalisch transscribiren — was allerdings für die damalige Zeit nicht erwiesen ist — und die forma rotunda als »*Rounde*« oder »*Rota*« in jener der besprochenen Komposition vorangesetzten Bedeutung auffassen, dann wäre kein Zweifel über die allgemeine Verbreitung dieser mehrstimmigen Weise vor der Mitte des 13. Jhdts.

Auch die Stimme eines anderen bedeutenden Kenners fällt ins Gewicht: *Fr. Madden* machte am Ansatzblatt des MS. die Bemerkung, daß der ganze Band. mit Ausnahme einiger Blätter (15—17), dem 13. Jhdt. angehöre u. z. in der Abtei von *Reading* um das Jahr 1240 geschrieben sei.[1])

Die Gelehrten anderer Länder hatten auch auf dieses Monument ihr Augenmerk gerichtet. *Forkel* brachte in seiner »Allg. Gesch. der Musik« nach der Version *Burney's* Copie und Uebertragung und meinte, obwohl das MS. die Verbreitung dieser Gattung in der Mitte des 15. Jhdts. beweise und die Verbreitung wahrscheinlich noch früher anzunehmen sei, so wären doch die Musiker dieser Zeit nicht genügend vorgebildet gewesen, um eine richtige Harmonie damit zu combiniren. *Ambros* folgte im 2. Bde. seiner Musikgeschichte der Autorität *Hawkins'*. Unterdessen hatte auch *Coussemaker* in der Art harm. 1865 sich der Ansicht *Chappell's* angeschlossen, mit der Behauptung, daß das MS. im Jahr 1226, spätestens 1236 von *John of Fornsete*, einem Mönche in der Abtei von *Reading* in Berkshire geschrieben sei. In der Schrift »Les harmonistes des XII et XIII siècles« spricht *Coussemaker* die selbständige Ansicht aus, daß das MS. vor dem Jahre 1226 von dem Mönch von *Reading* geschrieben sei. Nunmehr schloß sich auch *Ambros* im 3. Bde. seiner Musikgeschichte 452 fg. der Behauptung *Coussemaker's* an.

Neuestens brachte *W. S. Rockstro* in *Grove's* »Dictionary of Music and Musicians« 3. Bd. (1883) S. 268ª squ. nebst einer eingehenden Analyse und kritischen Besprechung eine Facsimilirung (ohne die verschiedenen Farben, blau und roth) und

---

[1]) Dieser Ansicht pflichtet auch der gegenwärtige Custos *E. Maunde Thompson* bei, und die Palaeographical Society, welche ein autotypirtes Facsimile (VIII, Tafel 125, London 1878) veröffentlichte, giebt folgende Beschreibung: »Ein englischer Canongesang (*catch-song*), hier »*rota*« bezeichnet, für sechs Stimmen, am Anfang eines Bandes, welcher auch Gedichte von *Walter Map*, Lays von Marie von Frankreich und untermischte medicinische Bemerkungen und Recepte, theilweise in französischer Sprache, enthält und von verschiedenen Händen im 13. Jhdt. geschrieben ist. Pergament; 162 Blätter, Maß 7½—5 Zoll. Der Theil des MS., in welchem der Gesang zu finden ist, enthält ein unvollendetes Kalendar, geschrieben in der Abtei von *Reading*; eine vollständigere Abschrift desselben, von derselben Hand geschrieben, ist im Cotton MS. Vespasian E. V. In der letzteren Abschrift ist der von der ersteren Hand eingeschriebene letzte Todesfall der des Abtes *Adam de Latebury*, welcher 1238 starb. Dieser Umstand giebt nebst anderen inneren Gründen mit Evidenz den Beweis, daß die Schrift dieses Gesanges beiläufig aus dem Jahre 1240 ist.«

Seite 765[a] und folg. auch eine Übertragung[1]) und setzte die historische Kritik und Würdigung im 4. Bde. (1884) S. 1 squ. fort. Er betrachtet das Stück von drei Standpunkten aus: 1) in paläographischer Hinsicht schließt er sich *Fr. Madden* an; 2) die Beschaffenheit der Partitur giebt ihm keinen sicheren Anhaltspunkt; es kommen nebst Stellen, die dem strengen Kontrapunkte erster und zweiter Ordnung nach der Lehre des 15. Jhdts. entsprechen, auch Barbarismen wie Quintenfolgen in großer Anzahl vor (sogar drei Quinten nach einander), die also der Lehre des 11., spätestens des 12. Jhdts. entsprechen, und wieder kleine Terzfolgen, die ausgeschlossen seien in dieser Zeit; 3) die melodische Struktur zeichne sich durch eine rhythmische Freiheit und wahrhaft graziösen Schwung aus, die mit der Art der früheren polyphonen Musik nicht verglichen werden könne, sondern den Fa-las aus der letzten Zeit des 16. Jhdts. gleichstehe. Aber der fließende Rhythmus nehme gerade nicht mit dem Alter vieler Volksgesänge von ganz zweifelloser Antiquität zu. Die fröhliche Anmuth eines Volksgesanges sei kein Beweis für die spätere Entstehung desselben. Die Daten dieser Melodien seien so ungewiß, daß das chronologische Moment fast ganz eliminirt werden müsse von der Geschichte der Frühformen der Nationalmusik. In den meisten Fällen entquillten Wort und Ton Einem Sänger.

Die Sänger hielten sich dann häufig an die Kirchenmodi, die ihnen geläufig und heilig waren, und so meint *Rockstro*, daß die Melodie der Rota einer derartigen Volksgesangsinspiration ihr Dasein verdanke, sei es daß der Sänger der englischen oder der Sänger der lateinischen Worte sie angestimmt habe. Da einige sehr alte Volkslieder die sonderbare Eigenschaft hätten von selber in den Canon einstimmen zu machen (*of falling into Canon of their own accord*) — wie z. B. die alte Version des Liedes »*drops of brandy*« einen zweistimmigen Unisoncanon bilde und so zur Zeit der Frau *Stockhausen* drei selbständige Schweizer Melodien zufällig in gleicher Weise zu einem *Round*, der sehr populär wurde, verbunden worden seien — so sei es wahrscheinlich, daß, da die Summermelodie diese Qualität im hohen Grade besitze, ein junger Postulant sie an einem schönen Maimorgen angestimmt, und ein zweiter Novize ein wenig später mit eingefallen sei. Die Wirkung war bewundert und bald sangen vier Klosterbrüder die Melodie nacheinander. Eine oder die andere Note wurde von einem ausgebildeten Diskantisten geändert und endlich der Pes hinzugefügt — und das Stück war fertig. Die so inspirirt entstandene Harmonie, im ersten Augenblick eine Art Katzenmusik, wird ein Round oder Canon und bald allbeliebt und so wollte es der Zufall, daß eines schönen Tages der Canon zur Welt kam! *Rockstro* brauchte wohl nicht hinzuzusetzen »*the foregoing suggestion is, of course, purely hypothetical*«. *Rockstro* giebt aber selbst zu, daß er damit keine konjekturale Theorie aufgestellt habe »*to solve the difficulties of an enigma which has puzzled the best Musical Antiquaries of the age*«, sondern nur die Resultate seiner Forschung kurz zusammenfassen wollte. Wir werden auf diese Ansicht noch zurückkommen.

Nach dem Vorangegangenen erscheint es daher nicht überflüssig sich nochmals eingehend mit dem Canon zu beschäftigen und dies umsomehr, als die zu gewinnende Einsicht wohl auch beitragen

[1] Diese Übertragung entspricht vortrefflich modernen musikalischen Anforderungen, krankt aber trotz ihrer künstlerischen Intuition an einigen Fehlern u. z. der historischen Ungenauigkeit. Vorerst sind die vier oberen Stimmen im Violinschlüssel notirt, ferner ist die Notation des vierten Taktes den Mensurationsvorschriften nicht conform, die Ligaturen sind unrichtig übertragen.

dürfte den genetischen Zusammenhang mit den übrigen Imitationsformen herzustellen. Was die paläographische Vorfrage betrifft, so erscheint es, nachdem so bedeutende Kapacitäten, ja die berufenste Gesellschaft sich mit derselben beschäftigte, überflüssig auf dieselbe einzugehen. Ein Einblick in das (trotz des Mangels der Farben) ausgezeichnete Facsimile der *palaeographical society* und die Facsimilirungen von *Chappell* und *Rockstro* bestätigt vollauf und mit Evidenz die Ansicht, welche das M. S. circa um 1240 niedergeschrieben bezeichnet. Die Quadratnotation entspricht den Frühzeiten des 13. Jahrhunderts; *Burney* findet sie entsprechend der Lehre *Walter Odington's*. Es muss vorerst auffallen, daß die als Brevis verwendete Note äusserlich der Semibrevis ähnelt; es ist dies eben nur äußerlich, eine Eigenthümlichkeit des Schreibers. Die Eintheilung entspricht dem modus primus *Odington's*, ebenso ist die pausa propria des modus primus imperfectus angewendet. Die Vertheilung der Noten innerhalb des modus entspricht weder der Regel *Odington's* noch also der gleichlautenden *Franco's*. Longae und breves folgen aufeinander selbständig, wie dies bei den meisten Notirungen der Volkslieder aus derselben Zeit und den geistlichen Gesängen, die sich an diese direkt anlehnen, insbesondere den Hymnen und Sequenzen z. B. veni sancte spiritus, o maria maris stella, virgo decus castitatis, veni virgo beatissima etc. der Fall ist. Die conjunctura findet sich ebenfalls nicht bei *Odington*, wohl aber bei *Aristoteles*, dem pseudonymen Verfasser des tractatus de musica, welcher nach allgemeiner Annahme unmittelbar vor oder gleichzeitig mit den beiden *Franco* also auch vor *Walter Odington* (dessen Tractat vor 1228 abgefaßt ist) gelebt und gewirkt hat. Die genannte Ligatur soll zufolge der Erklärung des *Aristoteles*[1]) so übertragen werden: Ganz unrichtig ist die Übertragung dieser Ligatur von *Rockstro*.

Die semeiographische Prüfung stimmt also mit der allgemein paläographischen nicht nur überein, sie stützt auch dieselbe und würde ein Zurückdatiren der Handschrift bis in das letzte Viertel des 12. Jhdts. gestatten.

[1] *Coussemaker* Script. I. p. 251. Nach *Aristoteles* wäre es der Modus secundus; als Beispiel giebt er die Sequenz Veni sancte spiritus:

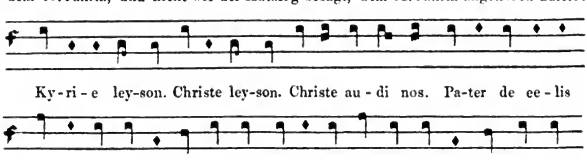
Die Frage, welcher der beiden Texte,[1]) die unter der Melodie stehen, der originäre sei, ist von den meisten Beurtheilern dahin entschieden worden, daß das englische Lied »*sumer is icumen*« das ursprüngliche sei; *Burney* findet einen Anklang dieses Liedes an »*the Tournament of Tottenham*«, eine burleske Romanze[2]) deren letzte Strophe unser Lied gebildet hätte, und spricht direkt von »*the airy and pastoral correspondance of the Melody with the words.*« Dagegen meint *Rimbault*, daß die Melodie des »*Sumer*« gegründet sei auf die alte Litanei »pater de coelis deus«. Ich weiß nicht, welche Version *Rimbault* vorlag; von den beiden mir vorliegenden sehr alten Versionen der Allerheiligenlitanei hat weder die eine[3]) eine entfernte Ähnlichkeit mit diesem Liede noch auch die andere aber minderwerthige Melodie, welche sich in einigen deutschen Handschriften findet[4]); und fände sich selbst in England eine ähnliche Version vor, so wäre die Ähnlichkeit im besten Falle eine tonliche, keinesfalls rhythmische, da die Litaneien in dieser Beziehung mit den Hymnen keine Gemeinschaft haben. Es hat daher diese Ansicht musikarchäologisch gar keinen Werth. Prüfen wir aber die Melodie näher. Sie gliedert sich in fünf Hauptphrasen, *a)* Takt 1—8, *b)* Takt 9—16, *c)* Takt 21—28, *d)* Takt 29—36, *e)* Takt 41—49, also je zu acht Takten, vielmehr sieben Takte mit je einer angehängten Taktpause. Diese Phrasen zerfallen wieder in zwei gleiche Theile u. z. einen viertaktigen und einen dreitaktigen, letzteren mit einer angehängten

[1] Zwei Lieder mit gleichem Textanfang finden sich in Manuscripten des 13. Jhdts.: *Ms. Egerton* Nr. 613 British Museum »*sumer is comen and winter is gon*« und *Ms. Digby* Nr. 86, Oxford »*sumer is comen with love to toune*«. Beide ohne Noten in Reliquiae Antiquae London 1841.

[2] Abgedruckt in Reliquies of Ancient English Poetry (2. Aufl. S. 15).

[3] Liber Gradualis a. S. Gregorio Magno olim ordinatus etc. Tornaci Nerviorum 1883. S. 269. *Hermesdorff* gab eine Zusammenstellung verschiedener, aber nur wenig abweichender Lesarten.

[4] Die folgende Melodie, mitgetheilt von *P. Ambrosius Kienle*, ist aus dem Codex 2542 der Münchener Bibliothek u. z. aus einem Cistere. Graduale, welches dem 13. Jahrh., und nicht wie der Katalog besagt, dem 12. Jahrh. angehören dürfte:



Pause. Zwischen den Phrasen *b* und *c*, ferner zwischen *d* und *e* steht je ein Zwischenglied, eine Art Refrain, der erste (*Sing cuccu!*) besteht aus drei ausgefüllten Takten mit einer Pause, und der zweite *cuccu, cuccu!* aus vier ausgefüllten Takten, so daß das ganze Lied folgendes rhythmische Bild giebt:

a	*b*	Refrain	*c*	*d*	Refrain	*e*
4, 3+1	4, 3+1	3+1	4, 3+1	4, 3+1	4	4, 3+1

Das Lied schließt sich in dieser Weise dem Texte an, der aus zwei Strophen besteht, eine Strophe aus je 4 Versen mit einem Refrain; an die 2. Strophe schließt sich noch eine Coda aus zwei Versen an. Der lateinische Hymnus hat in der ersten Strophe Reimpaare:

4 *a*
3 *b*
4 *a*
3 *b*
2 *b*

in der zweiten Strophe ist den Worten bei ihrer Vertheilung unter die Melodie Gewalt angethan, so wie überhaupt der metrischen Beschaffenheit der lateinischen Worte zumeist nicht Rechnung getragen ist, während der englische Text in Hebung und Senkung vollkommen anpassend ist und nur die Worte zur letzten Phrase *(e)* nicht ganz passen, ein Zeichen, daß die letztere hinzugefügt ist, wahrscheinlich, um einen passenden Schluß zur Rota zu bekommen; auch melodisch ist diese Phrase unselbständig, sie schließt sich im ersten Theile an Phrase *b*, im zweiten Theile an Phrase *c* an.

Auffallend ist die Tonalität: ausgesprochenes Dur im modernen Sinne. F dur mit genauer Vorzeichnung eines *b*; die Enden der einzelnen Phrasen auf *a*, *c*, *f*, werden im mehrstimmigen Satze ausnahmslos zu Tonikaschlüssen verwendet. Schon dieses Faktum der Durtonalität genügte, ein wichtiges Beweisargument für den weltlichen Ursprung des Gesanges zu bilden.[1]) Von den erhaltenen Hymnen ist kein einziger in diesem Dur; bei einzelnen wie Veni creator, im 8. Tone, benedictus es domine, im 7. Tone, könnte es allerdings zweifelhaft sein, ob die Untersekund vor der Finalis nicht etwa *fis* gesungen wurde, Anhaltspunkte lassen sich für diese Annahme durchaus nicht finden. Eine fernere Stütze für den weltlichen Ursprung ist die Art der Schlußform selbst mit dem Leiteton *g. e. f*, eine

[1] *Bunting* schrieb um 1850 einen irischen Volksgesang »*sumer is cuming*« nach einer, alter mündlicher Tradition entsprechenden, Version nieder (»*ancient music*«), die im Beginne auch melodisch mit unserer Canonweise übereinstimmt.

Art die sich nicht nur bei englischen Volksgesängen findet, sondern überhaupt dieser Gattung bei allen abendländischen Völkern gemein ist. Daß *John of Fornsete* den lateinischen Text unter den englischen geschrieben hat, darf nicht befremden; vorerst steht die Rota inmitten geistlicher Gesänge,[1]) was natürlich nicht ausschliessen würde, daß ein weltlich Lied von derselben Hand eingetragen sei. Die Komposition, wie sie vorliegt, ist aber kein Naturprodukt, sondern ein künstlerisch durchdachtes Werk; es ist also geistiges Eigenthum des Setzers, ich sage absichtlich nicht des Schreibers. Der Tonsetzer — wohl geistlichen Standes — war daher wohlberechtigt seinem Werke einen geistlichen Text unterzusetzen, und es wird uns die Frage zu beschäftigen haben, woher hatte der Komponist die Anregung zu dieser Art der imitatorischen Setzweise erhalten? Bevor wir aber auf das Verhältniß dieser Komposition zu den übrigen imitatorischen Versuchen eingehen, ist vorher noch der Tonsatz selbst zu analysiren.

Der Tonsatz ist sechsstimmig; vier Stimmen können den Canon singen und zwei Stimmen begleiten. Der Canon kann der Vorschrift zu Folge aber auch dreistimmig, zumindest natürlich muß er zweistimmig gesungen werden. Nach je vier Modi (hier könnte sehr passend von Takten gesprochen werden) setzen die folgenden Stimmen ein. Nebst Stellen, welche den Anforderungen strengsten Kontrapunktes gerecht werden (Takt 4, 6, 7, 8, 24) stehen Quintenfolgen zwischen 1. und 3. Stimme (Takt 9—10), 2. und 4. Stimme (Takt 13—14), ferner zwischen der 2. Canonstimme und 1. Baß (Takt 17—18), zwischen der 1. Canonstimme und zweiten Baß (Takt 37—39), ferner zwischen 1. 2. u. 3. Stimme (Takt 29—30). Andere Gänge befriedigen durch den Wohlklang der zusammentreffenden Töne (VI und III) (Takt 4, 8, 24 u. s. w.) und fallen dann wieder in Unisonschritt.

Der symmetrische Bau des vielstimmigen Satzes schließt sich der melodischen Struktur des Hauptgesanges an. Der Abschluß kann verschieden gemacht werden, entweder man schließt mit dem Ende des Gesanges und hält zur gleichmäßigen Periodisirung den dritten Takt der 12. Phrase um einen Takt länger aus (dann besteht der

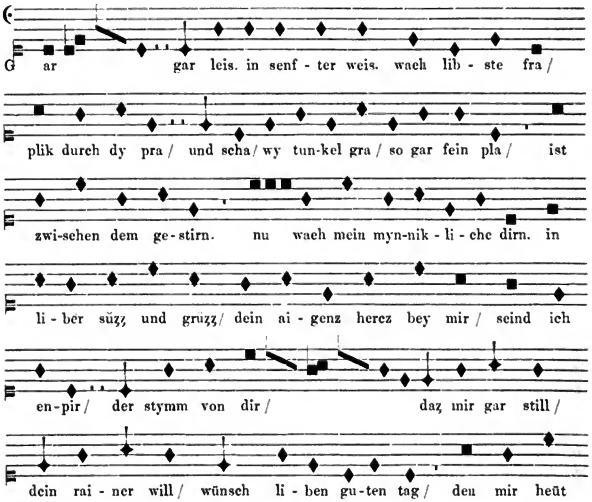
[1] Der Canon steht auf Folio 9b und gleich darnach folgt eine Antiphon von *Thomas a Becket*, fol. 12 ist eine musikalische Skala in Buchstaben, korrespondirend der Tonleiter *Guido's* mit ut re mi etc., 2 Oktaven und 4 Noten ohne e_2^1; auf Folio 12b stehen eine Erklärung der Intervalle in Noten und Ligaturbeispiele. Fol. 8 ist der Hymnus ave gloriosa mater salvatoris mit lateinischen und normännisch-französischen Worten, eine dreistimmige Partitur auf 15 rothen ungetheilten Linien, mit je einem Schlüssel für eine Stimme. Der übrige musikalische Theil besteht aus ein- und zweistimmigen Hymnen (vgl. *Chappell* am ang. Ort).

Gesang aus 12 viertaktigen Phrasen) oder man läßt, wie *Rockstro* dies thut, den Gesang nochmals beginnen, wiederholt die ersten vier Phrasen und kann entweder den Canon so fort singen oder bei dem dritten Takt der 5. Phrase schließen und diesen Takt als Endpunkt mit einer Fermate aushalten. Imitatorisch ist es also ein wohlgestalteter Bau, der nur schwerfällig wird durch die Bleiklumpen der sich fort und fort wiederholenden zwei Grundharmonien: $f\ a\ c_1\ f_1$ und $g\ b\ d_1$ oder $g\ b\ e_1$ (im Durchgang); und gerade die letztere Eigenschaft ermöglicht eben in den Frühzeiten der Mehrstimmigkeit das Auftreten des Canons. Der Canon selbst böte noch manche harmonische Abwechselung wie $a\ c_1\ e_1$ und $e\ b\ d_1$, aber der Pes zieht dies alles in seinen Trott und erstickt jede freiere Regung. Und doch ist dieser Pes noch mannigfaltiger als so manch anderer seiner Verbandkollegen.

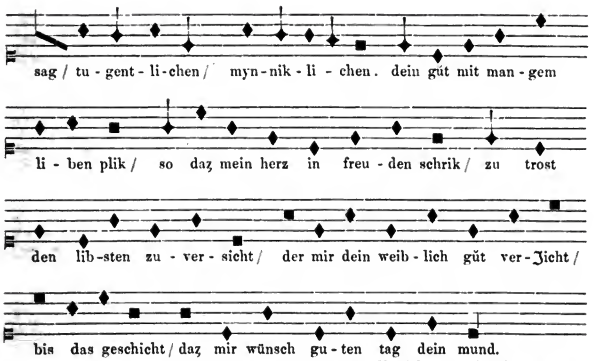
Es ist eine althergebrachte Sitte, Melodien auf ein Piedestal zu stellen, eine Sitte, welche sich schon in der Art des Baues der volksthümlichen Instrumente ausspricht, bei welchen der Brummer, der Bordone einen wesentlichen Bestandtheil bildet. So ist es bei der uralten Bauernleier (englisch *hurdy-gurdy*), so bei der *rote*, einer Ahnfrau der Saiteninstrumente (angelsächsisch *rót*), ferner bei der Sackpfeife (*bag-pipe*) — kurz bei den meisten Instrumenten, die ursprünglich zur Begleitung weltlicher Gesänge dienten. Daß diese Sitte sich auch bei den Gesängen, zu denen Orgelbegleitung verwendet wurde, einstellte, ist selbstverständlich; wichtig ist hier nur zu konstatiren, daß alle diese Instrumente in England anzutreffen sind. *Chappell* theilt sogar die englische Nationalmusik nach dem Gesichtspunkte ein, je nachdem ein Gesang auf einer *drone-base* steht (wozu er *hornpipes*, *jigs*, *rounds* zählt) oder erst harmonisirt werden müsse (Amateurgesang). Wenn auch diese Eintheilung wegen der Unzuverlässigkeit des Eintheilungsgrundes nicht stichhaltig ist, so zeigt es doch, wie tief die Sitte der begleitenden Grundbässse eingelebt war. Ja heute noch hält das Landvolk in England, Irland, Schottland, besonders das Gebirgsvolk an dem Gebrauch fest, und ohne die Drehleier und die Sackpfeife zum Modeinstrument ausarten zu lassen — was bekanntlich am Kontinent im 17. und insbesondere im 18. Jahrhundert der Fall war, — ohne den ursprünglichen Umfang der Instrumente (eine Oktav ohne chromatische Zwischentöne) wesentlich zu alteriren, bedienen sich die dortigen Landleute bis in die neueste Zeit der genannten Instrumente zu pastoralen Vergnügungen. Für die weiteren Schlußfolgerungen wird es von Bedeutung sein, zu erwähnen, daß die liegenden Bässe von altersher einen ausgedehnten Gebrauch auch auf dem Kontinent fanden. Nicht nur mit den

genannten Instrumenten, auch mit anderen wurden die Baßtöne ausgehalten. Um Lieder auch noch aus späterer Zeit als der Sumercanon zur Vergleichung heranzuziehen, mögen zwei Beispiele aus dem Codex 2856 der Wiener Hofbibliothek[1]) folgen; zuerst das auf fol. 186ᵃ stehende:

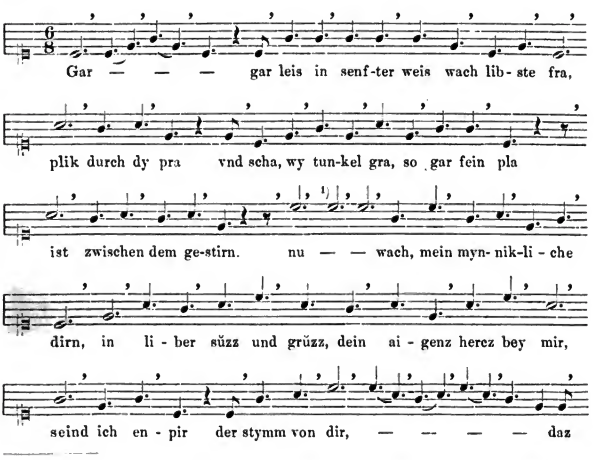
Das taghorn, auch gut zu blasen, und ist sein pumhart
dy erst note und yr vnder octaua slecht hin.



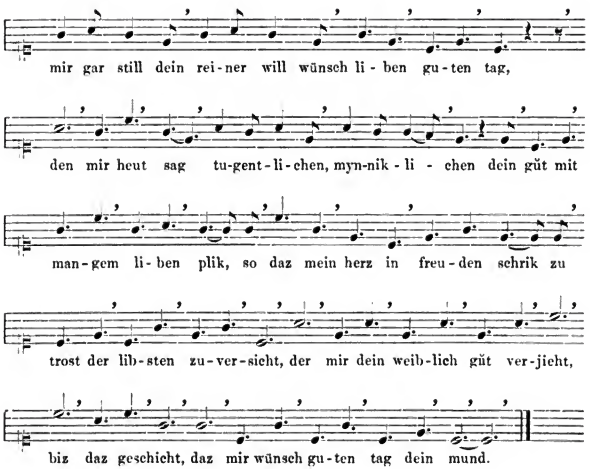
[1] *Spörl's* Liederbuch, alte Bezeichnung »Mondseer Hdschrft.« (Codex Lunaecensis), aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jhdts. (am Ende des 19. Liedes steht die Jahreszahl 1392, auf folio 252ᵃ steht »item das Puech ist *Peter Spörl* 1412«). Es enthält 31 geistliche und 70 weltliche Lieder (Erstere zum großen Theil vom Mönch von Salzburg, Letztere theilweise von *Heinrich von Muglin* und *Meister Regenbogen*) und bildet einen Bestandtheil eines starken Mischbandes. Da während der Drucklegung dieser Arbeit eine litterar- und musikwissenschaftliche Augabe der Gesänge dieses Codex vorbereitet wird, enthalte ich mich aller Erörterungen und Erklärungen, die nicht unmittelbar dem Zwecke der Abhandlung dienen. Unter die Originalnotation setze ich diplomatisch genau den Text, in der Übertragung füge ich die mir passend erscheinende Interpunktion hinzu.



(Es folgen noch 2 Strophen.)

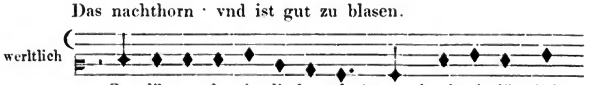


[1] Die drei c_2 wurden wohl wie zur Ermunterung nacheinander herausgestoßen.

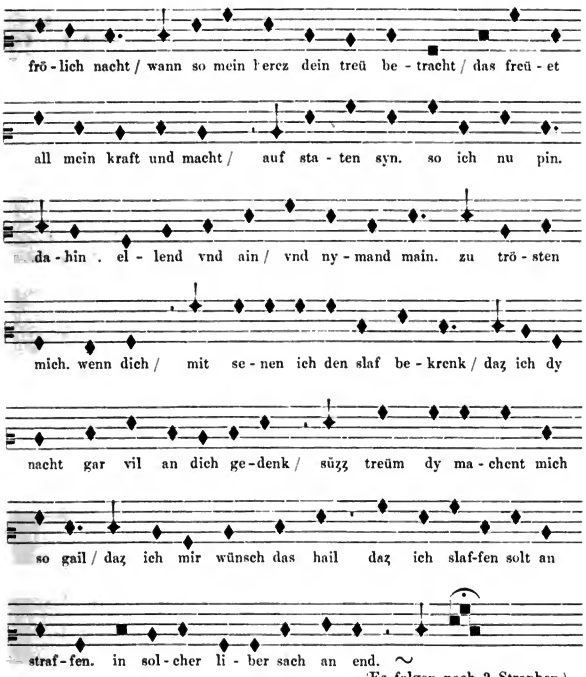


Dieser Gesang hat wohl die einfachste Begleitung, die überhaupt existiren kann. Die Simplicität der tonalen Beschaffenheit der Melodie kommt dem abwechselnd auf c u. c_1 stehenden Basse, der auf einem Taghorn zu blasen ist, auf halbem Wege entgegen. Ein anderes Beispiel mit abwechslungsvollerem Basse ist in demselben Codex fol. 158ª enthalten. [1])

Das nachthorn · vnd ist gut zu blasen.

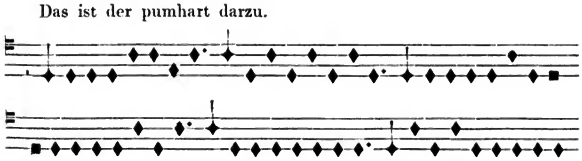


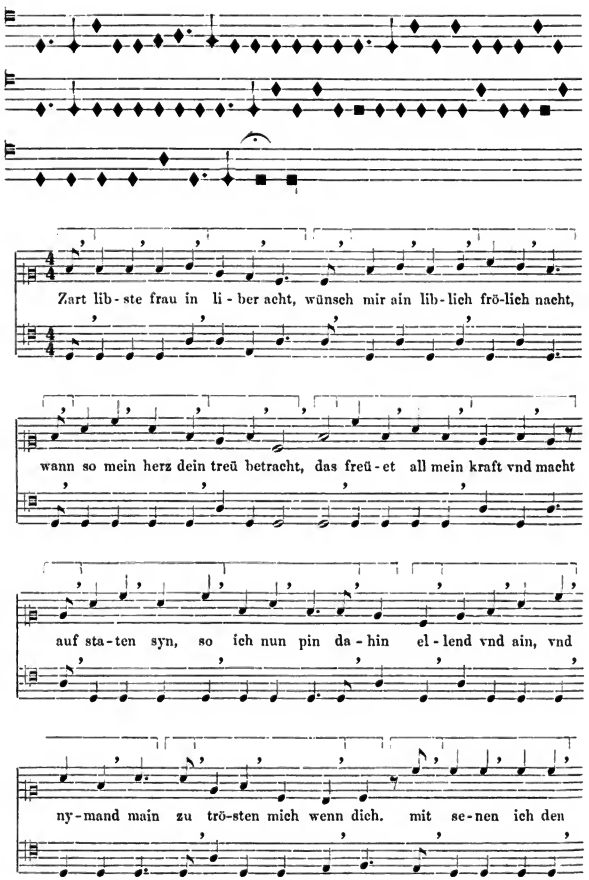
[1] Dasselbe wurde von *Ambros* im 2. Bde. der Musikgeschichte abgedruckt, die Wiedergabe ist aber sowohl tonal als rhythmisch verfehlt. *Otto Kade* vermuthete mit richtigem Instinkte, daß die von *Ambros* übergesetzten Accidentien nicht richtig seien — es ist eben die ganze Übertragung sonderbarer Weise ganz ungenau. Es erscheint daher nicht überflüssig, ja geboten, das Beispiel hier korrekt zu übertragen.

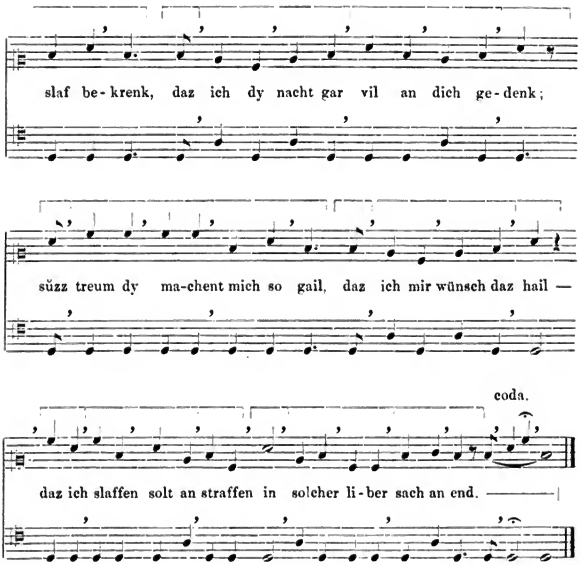


(Es folgen noch 2 Strophen.)

Das ist der pumhart darzu.



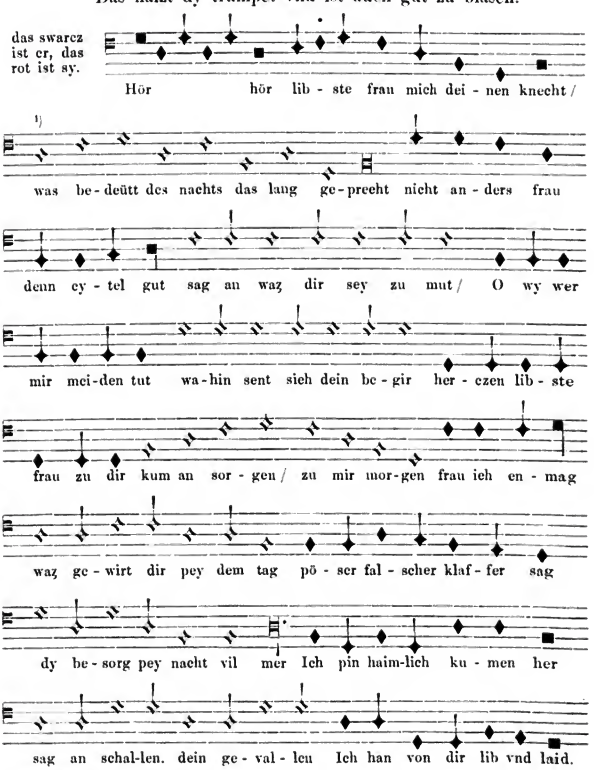

Zart lib-ste frau in li-ber acht, wünsch mir ain lib-lich frö-lich nacht,
wann so mein herz dein treū betracht, das freū-et all mein kraft vnd macht
auf sta-ten syn, so ich nun pin da-hin el-lend vnd ain, vnd
ny-mand main zu trö-sten mich wenn dich. mit se-nen ich den



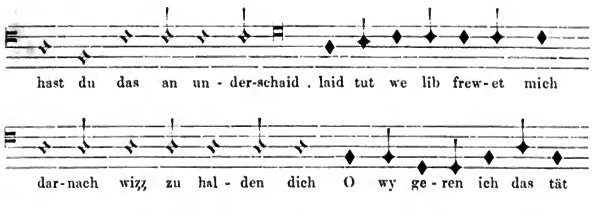
Wie sehr die Instrumentalmelodik die Vokalmusik beeinflußte, wie nicht nur die begleitenden Bässe, die Pumharte u. s. w., rückwirkten auf die gesungenen basis, sondern auch Oberstimmen entweder direkt für Instrumente bestimmt und von den bezüglichen Unterstimmen der melodischen Struktur nach gar nicht unterscheidbar waren oder auch trotz ihrer ursprünglichen Bestimmung, mit Text gesungen zu werden, auch »gut zu blasen« waren, dies kann nebenbei an einem Beispiele aus demselben Codex (folfol: 188ª und 189) erkannt werden, mit welchem Stücke die zweistimmigen Gesänge dieses Codex hier vollständig wiedergegeben sind.

Codex 2856. Wr. Hofbibl. Fol. 188ª.

Das haizt dy trumpet vnd ist auch gut zu blasen.

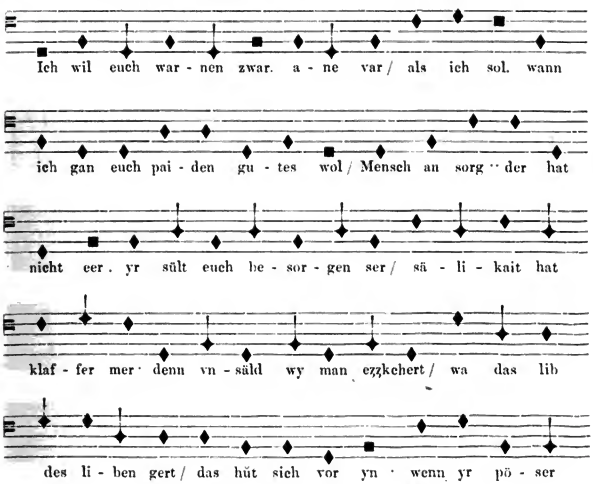


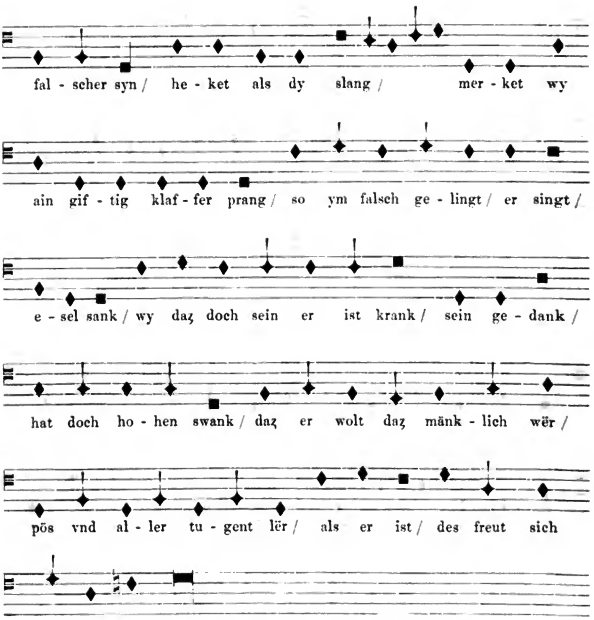
[1] Anstatt der roth ausgefüllten Noten sind hier »weiße« Notenzeichen verwendet für die Phrasen, die »sy« zu singen hat.

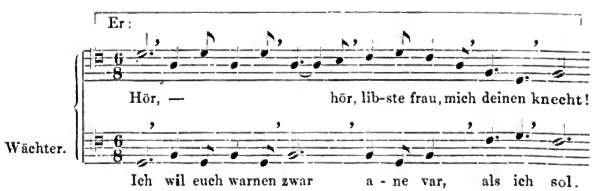


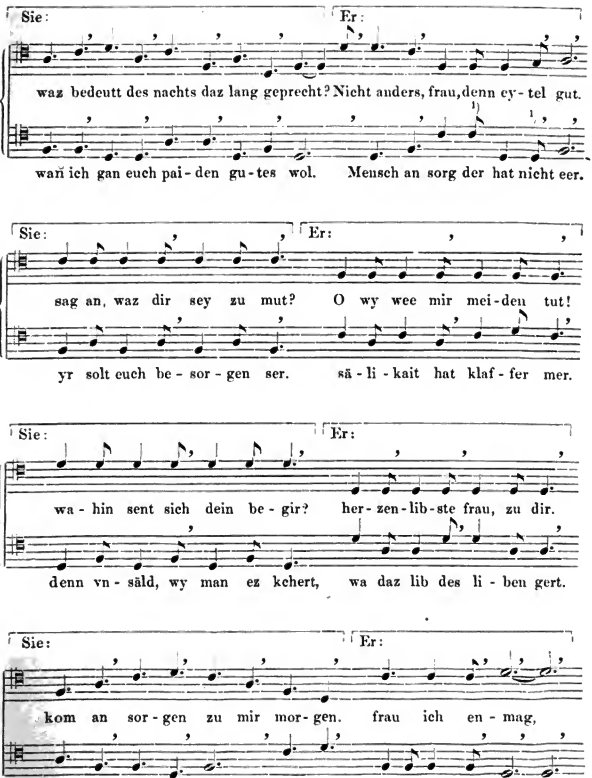
Codex 2856, fol. 189.

Das ist der wachter darzu.

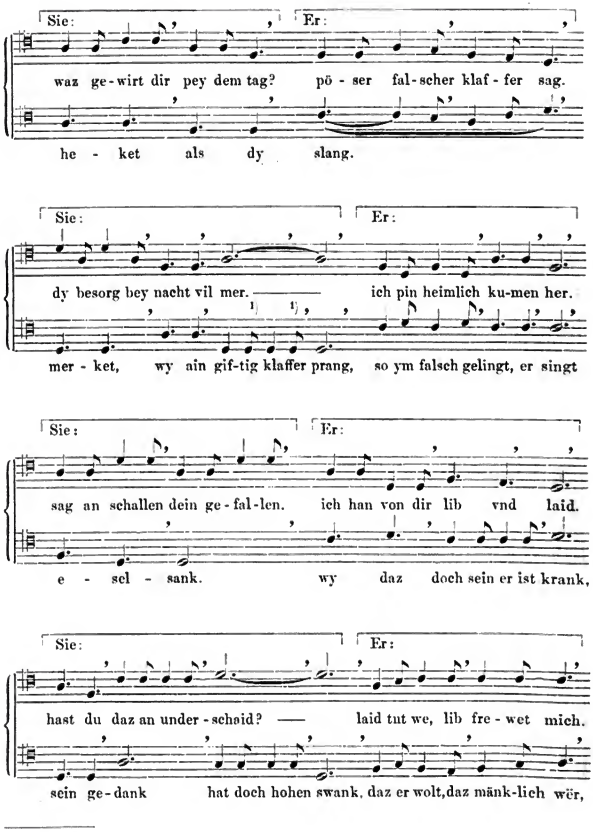



fal - scher syn / he - ket als dy slang / mer - ket wy
ain gif - tig klaf - fer prang / so ym falsch ge - lingt / er singt /
e - sel sank / wy daz doch sein er ist krank / sein ge - dank /
hat doch ho - hen swank / daz er wolt daz mänk - lich wër /
pös vnd al - ler tu - gent lër / als er ist / des freut sich
sein fal - scher list. (Es folgen noch 2 Strophen.)

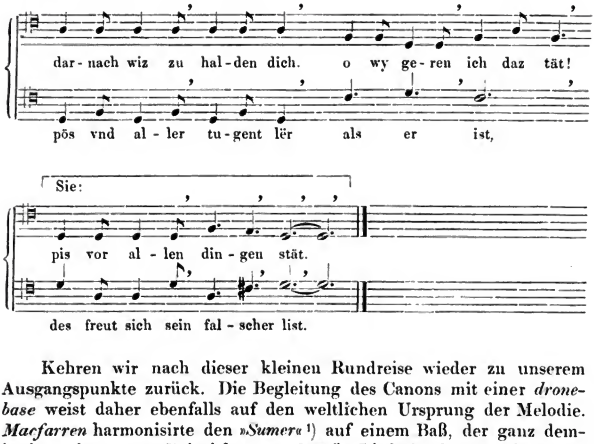

Er:
Hör, — hör, lib-ste frau, mich deinen knecht!
Wächter.
Ich wil euch warnen zwar a - ne var, als ich sol.



[1] Im Original Semibreves.



[1] Im Original Semibreves.



Kehren wir nach dieser kleinen Rundreise wieder zu unserem Ausgangspunkte zurück. Die Begleitung des Canons mit einer *drone-base* weist daher ebenfalls auf den weltlichen Ursprung der Melodie. *Macfarren* harmonisirte den »*Sumer*«[1]) auf einem Baß, der ganz demjenigen des ersten Beispieles aus *Spörl's* Liederbuch entspricht, auf *F* und *f* und zwar taktweise, auf *F* 8 Takte, *f* 2, *F* 6, *f* 7, *F* 1. Der konservative Engländer achtet damit die Volksgebräuche, ein Zug moderner Zeit. Daß der gelehrte Mönch von Reading, der Bearbeiter des Canons — oder sagen wir Setzer, wenn wir unseren Auseinandersetzungen vorgreifen dürfen — einen motivisch volleren Pes ausdachte, entspricht der ganzen Anlage des Stückes, und man braucht durchaus nicht der Ansicht *Burney's* beizustimmen, daß »*the second drone base is an additional part of later times*«. Gerade soweit als der Canon selbst ein Kunstgebilde ist, soweit ist auch der Pes künstlerisch gestaltet. Eine achttaktige Phrase zerfällt in zwei Theile, die mit- und nacheinander in der Gestalt eines obstinaten Doppelbasses den Canon begleiten. Wie viele Volkstänze und Volkslieder konnten da nicht als Vorbilder dienen! Einstimmige obstinate Bässe sind die Begleitscheine gewisser Charaktertänze — doppelte Halsstarrigkeit ein für die damalige Zeit wohldurchdachter Zug künstlerischer Aus-

[1] *Chappell* a. a. O. S. 24.

führung. So erübrigt denn, dieses merkwürdige Stück in Zusammenhang zu bringen mit anderen verwandten Stücken und zu versuchen, die gemeinsame Quelle ihrer Entstehung aufzudecken.

III.

Von allen den gleichzeitigen und vorzeitigen erhaltenen Monumenten, in denen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Phrasen in verschiedenen Stimmen vorkommen, unterscheidet sich der Canon durch eine Eigenthümlichkeit, die strikte Befolgung der Hauptmelodie in den in bestimmter Zeitfolge nach einander eintretenden Stimmen. Während in allen hier angeführten oder sonst bisher zugänglichen Stücken die repetitio diversae vocis nur stellenweise, ja originär als bloße Phrasenvertauschung auftritt, setzt hier die führende Stimme zuerst ein und die anderen folgen genau nach, mit einem Worte, der regelrechte Canon im Einklang ist historisch zuerst in diesem mehrstimmigen Sommerlied zu finden. Führt der Weg von den ersteren zu diesem direkt, oder sind gewisse Zwischenstufen aufzuspüren und wo ist der gemeinsame Ursprung? In der That dürfte man sich vergeblich bemühen, die in allen Kunstgebilden zu analysirende Genetik von den Beispielen weder aus den angeführten Traktaten noch aus dem Codex von Montpellier bis zu diesem Canon hinan aufzudecken — es müßten denn andere Monumente und Documente gefunden werden. Und selbst in dem letzteren Fall dürfte die zur Erreichung der in dem Canon gelegenen Entwickelungsstufe nothwendige Zeit nicht konstatirt werden können, denn schon der Canon und die Beispiele des *Johannes de Garlandia* und des Codex von Montpellier liegen nicht so weit auseinander, ja von Letzteren fällt die Mehrzahl der Entstehungszeit nach mit dem Canon zusammen — von den Erörterungen der Traktate secundum *Joh. de Muris* gar nicht zu sprechen. Gelänge es einen gemeinschaftlichen Urgrund zu finden, in welchem die Quelle der vielverzweigten Gewässer entspränge, die die herrlichsten Gefilde unserer abendländischen Musikkultur, aus welchen die Nachahmungsgebilde in ihrer mannigfaltigsten, reichsten Weise sprießen, immer von Neuem und nie versiegend speist — dann wäre ein Erklärungsgrund vorhanden, welcher »die Schwierigkeiten des verwirrenden Räthsels« endlich löste. Am wichtigsten wird es sein, die Möglichkeit einer Kontinuität herzustellen, wonach schon so viele Forscher vergeblich gestrebt haben.

Daß der Sommercanon eine lange Entwickelung imitatorischer Bestrebungen hinter sich haben muß, leuchtet schon *Burney* ein: »*The song or round »Sumer« is a very early proof of the cultivation of this art*«, und unmittelbar vorher sagt er, daß schon in den Zeiten des Stegreifdiskantes — der gelehrte Forscher faßt unter diesem Begriff die Inkunabeln der mehrstimmigen Musik in Pausch und Bogen zusammen — höchstwahrscheinlich eine frühe Tendenz zu diesen Versuchen von Nachahmung, Fuge und Canon bestand, ja er geht sogar weiter und behauptet mit *Martini*, daß zu Folge des bestehenden Gebrauches des Diskantirens in einander folgenden Intervallen neue Melodien in Übereinstimmung mit dem Original gebildet wurden, woraus Nachahmungen in natürlicher Weise entstehen sollten (*whence imitations would naturally arise*). Vom 13. Jhdt. an lassen sich die Spuren der imitatorischen Setzweisen in englischen Documenten und Monumenten verfolgen. Selbst wenn das oben citirte Wortspiel von der »forma rotunda canonum« sich nicht auf die Rota oder den Round beziehen würde, so wäre doch das eine uns erhaltene Beispiel Bürge dafür, daß die Nachahmung in der gleich am Anfang eines Stückes eintretenden Weise damals üblich war, und es wird nur unsere Aufgabe sein, solche Beispiele oder Residua solcher Beispiele ausfindig zu machen. Die Belege im Chaucer Mscrpt. (aus dem 14. Jhdt.), wo »*Songs, Compleyntes, Roundelets, Virelayes, Rondils*« erwähnt werden, ferner der Roundell von einem Watermann zu Ehren des *Sir John Norman, Lord Mayor von London*, ein Canon, welcher seinem künstlerischen Werthe nach weit hinter dem Sumercanon steht — aus dem Jahre 1453, ferner die weitverzweigte Ausübung der Canons, vielmehr Catches unter *Elisabeth* in der 2. Hälfte des 16. Jhdts., wo aber derlei Sachen zumeist nicht gedruckt wurden, ferner die immer zunehmende, im 17. u. 18. Jh. zur Modekrankheit ausartende und natürlich zur Gründung eigener Clubs führende Ausübung der nunmehr von der feineren Welt zur gesellschaftlichen Unterhaltung verwendeten Catch-Round-Canonarten[1]), endlich die bis in die neueste Zeit fortwährend auftauchenden Sammlungen mit 3—10- und noch mehrstimmigen Nachahmungssätzen, an welchen sich auch die her-

---

[1] Das Nähere hierüber in *E. F. Rimbault' »Introductary Essay on the Rise and Progress of the Round, Catch and Canon; also Biographical Notices of the Composers«* zu *»The rounds, catches and canons of England, a Collection of Specimens of the sixteenth seventeenth & eighteenth centuries adapted to modern use. The words revised, adapted, or re-written by the Rev. J. Powell Metcalfe. The music selected and revised by Ed. F. Rimbault, L. L. D.« London, Cramer Wood & Co.*

vorragendsten englischen Tonsetzer, wie z. B. Purcell, betheiligten, — dies Alles dürfte zur Genüge darthun, wie auch hier der alte Sitten und Gebräuche treu bewahrende Zug der Engländer hervortritt. Wenn wir aber hören, daß diese Sitte auch in den niedersten Schichten der Bevölkerung zu finden ist, lange bevor der Canon zum Modespiel exclusiver Kreise erhoben wurde, daß Klempner, Schneider, Hausirer, Mägde, Clowns usw. die »*merry rounds*« pflegten, daß viele der in Sammlungen aufgenommenen Catches »*ordinary*« waren, so »*a miller, a miller would I be*«, »*Joan come, kiss me now*«, »*they jolly Jenkin*«, ein Canon, den Kesselflicker um das Feuer bei einem Topf guten Ale's hockend sangen, daß blinde Harfner nebst den ältesten Balladen auch Catches sangen und Tänze spielten — so zeigt dies, wie tiefe und breite Schichten von dieser Sangesweise erfüllt waren, und legt auch hier den Gedanken nahe, daß eine so viel-, ja allverzweigte Kunstausübung einem originären Volkstriebe entkeimen dürfte.

Daß das englische Volk, daß alle Kreise mehrstimmig sangen, ist eine unbestrittene Thatsache: Gruppengesang von je sechs, zehn und mehr Stimmen wird beim Einzug der 250 englischen Knaben, die den Kanzler *Thomas a Becket*, den Brautwerber des ältesten Sohnes König *Heinrich's II.* um *Ludwig's VII.* Tochter 1159 begleiteten, erwähnt; die englischen Kirchenfürsten traten in der gleichen Weise auf, nur wird hier der musikalische Vortrag mit »Widerstreit der Stimmen« bezeichnet.[1]) Der wichtigste Beleg ist die oft citirte Beschreibung des *Geraldus Cambrensis* (um 1185) von den mehrstimmigen Weisen der Briten, »welche in so vielen verschiedenen Stimmen singen, als Sänger vorhanden sind, und deren Gesänge unter der Annehmlichkeit von *b* molle[2]) sich in Konsonanz und organischer Melodie vereinigen«, ferner seine Beschreibung der Gesänge, wie sie im nördlichen Theile Englands jenseit des Humber (d. i. an der südlichen Grenze Schottlands, und an den Grenzen von Yorkshire üblich sind: »der Eine murmelt die untere Stimme, der Andere singt dazu die obere in einer ebenso sanften als gefälligen Weise«; der Autor fügt hinzu, »daß sie dies weniger durch Kunst, als durch eine ihnen eigenthümliche Gewohnheit machen, welche durch lange Übung ihnen fast zur andern Natur geworden ist, denn diese Methode des Singens hat unter dem Volk so tiefe Wurzel gefaßt, daß kaum irgend eine Melodie einfach wie sie ist zu Gehör gebracht wird oder anders als in verschiedenen Stimmen von Jenen und in

[1] S. *Chrysander's* Kritik meiner »Studie zur Gesch. d. Harm.« Allgemeine Musikalische Zeitung. XVII. Jahrgang 1882. S. 345.

[2] Auch der Sommercanon hat das ♭ molle.

zwei Stimmen von Diesen. Und was noch erstaunlicher ist — ihre Kinder, sobald sie zu singen anfangen, folgen dieser selben Weise. Aber nicht alle Engländer, sondern bloß die des Nordens singen in dieser Art; ich glaube sie bekamen diese Kunst zuerst, gleich ihrer Sprache, von den Dänen und Norwegern, welche häufig jene Landstriche okkupirten und geraume Zeit in Besitz hatten«. Man möge die Glaubwürdigkeit *Giraldus'* in kleinen Einzelheiten bezweifeln — die Grundbehauptung kann nicht bloßes Hirngespinst des Autors sein. Daß die Kinder eine Art zweistimmiger Harmonie pflegen, ist besonders zu bemerken, (hierdurch ließe sich die nativistische Anschauung über den Ursprung und Fortpflanzung des Musiksinnes stützen, indessen bestreiten auch die Empiristen nicht, daß eine musikalische Grundanlage vorhanden sein muß). — Der Phantasie des Historikers läßt der Autor einen leider zu weiten Spielraum. Seine Ansicht, daß Dänen und Norweger diese Harmonie verpflanzt hätten, begründet er nicht„ wohl ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß auch diese Völker diese zwei- und mehrstimmigen Weisen kannten und übten, was die unübertreffliche Reinheit ihrer Vokalintonation bei mehrstimmigen Gesängen trotz der temperirten Instrumentalstimmung bis auf die neueste Zeit erklärlich machte. Auffallend und bedeutsam erscheint, daß hier in so besonderer Weise mehrerer einem Stamme angehöriger Völker Erwähnung gethan wird und daß in Großbritannien nur die Bewohner der Gebirgsländer hervorgehoben werden. In Wales und Northumberland sind gewaltige Gebirgszüge, sollen wir einen Erklärungsgrund für die Liebe an Mehrstimmigkeit aus der Freude an dem Echo und der Nachahmung und der süßen Gewohnheit des Doppelklanges herleiten? Lassen wir solche Naturphilosophie bei Seite; gegenüber der Herleitung der gothischen Spitzbogen von den Formen unserer Wälder wäre dies die Antwort einer musikphilosophischen Echospielerei. Wie dem auch sei, was immer als Urtrieb zu Grunde liegen möge — ein zweiter könnte sagen, die Lust des Mannes, das Weib harmonisch zu begleiten, oder ihr entgegen zu singen, ein dritter könnte die Lust an Klangfülle und gegensätzlicher Abwechselung als Motiv ansehen — das Faktum liegt im Volksgesange vor. Gelänge es, primitive imitatorische Volksgesänge aus der Frühzeit der Harmonie zu finden, so wäre nach dieser Seite (der musikalischen Nachahmung) die bereits in der ersten Studie aufgestellte Hypothese von der Entstehung der Harmonie aus dem Volksgesange zur These erhoben.

Den Sumercanon als Volksgesang schlechtweg anzusehen, geht durchaus nicht an; es wurde bereits gezeigt, wie sorgfältig die künstlerische Phantasie daran arbeitete: er ist ein Kunstwerk in Zusammen-

stellung und Ausführung. Eher könnte man sich *Burney* anschließen, der manchmal geneigt ist sich einzubilden »ob der nördlichen Aussprache der Worte, welche die Reime verlangen, und ob des kunstlosen Kontrapunktes, daß der Canon ein Produkt der Northumberländer sei, aber mit hinzugefügten Stimmen und einem zweiten Baß aus späterer Zeit«. Aber auch diese Annahme ist eine Vermuthung, die ohne nähere Begründung ausgesprochen ist, wenn sie vielleicht auch einen richtigen Kern enthält, der losgeschält mit unserer Behauptung übereinkommen dürfte.

Es wird sich darum handeln, gerade so wie bei der Fauxbourdonstudie auf gewisse Vorbilder oder Urtypen, deren Reste heute noch in der Volksmusik zu finden sind, hinzuweisen — wenn man solcher habhaft werden kann. Bei den zweistimmigen und dreistimmigen harmonischen Gesängen genügte es, nur auf die allbekannten und Jedermann, der irgend einmal mit dem Volke musikalisch verkehren wollte oder auch nicht wollte, bekannten, von aller Welt gesungenen und gepfiffenen Weisen hinzuweisen. Hier aber, wo es sich um die musikalische Nachahmung, um den Einsatz zweier oder mehrerer Stimmen hintereinander mit gleichen oder ähnlichen Phrasen handelt, wird es nothwendig sein, einige Beispiele herauszugreifen und an denselben die Eigenschaften, welche als vorbildliche und treibende Motive für höhere Kunstgebilde dienen konnten, klarzulegen. Es wäre natürlich vor Allem erwünscht, wenn derartige Muster aus dem Volksmunde der heutigen Gebirgsbewohner von Wallis und Northumberland oder vom schottischen Hochland vorgewiesen werden könnten. Dies ist mir leider nicht möglich: in keiner der mir zugänglichen Volksliedersammlungen finde ich derartige Specimina und somit muß ich es vorläufig den Musikforschern Englands überlassen, solche aufzusuchen, bis ich vielleicht einst an Ort und Stelle die Volksmuse belauschen kann. Dem Musikologen, dem vergleichenden Musikforscher, wird es aber vorläufig genügen, wenn solche Beispiele in anderen Ländern gefunden werden, die von verwandten Stämmen bewohnt werden. Und in der That bin ich in der glücklichen Lage, aus dem österreichischen Hochgebirge mehrstimmige Gesänge mit successiven und quasi-imitatorischen Stimmeinsätzen vorweisen zu können.[1]) Gerade so wie die fauxbourdonartigen

[1] Auf meinen Ferienwanderungen in den Alpenländern sammelte ich was mir zugänglich war. Wenn es dem Städter schon nicht leicht ist, einen Landmann zum Singen zu bringen, um wie viel schwieriger, mehrere Buam, Boarn oder Diarndln zu einem mehrstimmigen Jodler, Dudler zu bringen. Man muß eben mit den Leuten leben, ihr Vertrauen, ihre Liebe gewinnen, dann spreehen und singen sie auch vor dem Fremden, wie untereinander. Einige sehr interessante Beispiele verdanke

Gesänge, oder um mich allgemeiner auszudrücken, die harmonisch geführten Dupel-Tripel-Quadrupelstimmen in den Gesängen mancher, die Doppelstimmen in denjenigen fast aller europäischer Völker sich finden, dürfte dann auf Grund naheliegender Analogie der Schluß gezogen werden, daß in England, wo ein so bedeutendes imitatorisches Kunstgebilde wie die Rota »Sumer« sich findet, die Übung um desto sicherer bestanden hat, als das erste österreichische dreistimmige Radel ohne Pes, das uns erhalten ist, »Martin liber herre nu laß uns fröhlich sein«, ein sowohl nach Wort als Weise[1]) ins Klösterliche übertragenes weltlich Liedlein in einer Liederhandschrift (aus dem Kloster Lambach, jetzt in der Wr. Hofbibl.) im Anfang des 15. Jahrh. niedergeschrieben ist.

Die Volksgesänge, bei denen eine Stimme nach der andern einsetzt, sind, soweit mir bekannt, textlos; sie gehören der Klasse der Jodler oder Dudler an, die auf gewisse beliebig verwendete Silben »ui-di-dö-ha-da« u. s. w. mit Brust-, besonders aber mit der Kopfstimme (Fistel bei Männern) zumeist hell jubelnd, manchmal vergnügt ruhig und wie gesättigt von innerer Freude, getragen gesungen werden. Solche Freudetöne stimmen nur gute Menschen an oder andersgeartete Leute nur dann, wenn reine Gefühle sie beseelen und in dem Moment, da dieser Gesang zu Ohr und Gemüth dringt, wird selbst der härteste Sinn erweicht: es vereinigen sich wie die Stimmen, so die Seelen.

Diese Gesänge unterscheiden sich von den anderen zwei- und mehrstimmigen Volksgesängen eben dadurch, daß der zweite Sänger den melodischen Gedanken des ersten Sängers erst aufnimmt, nachdem dieser einen kleineren oder größeren Theil des Motives oder auch die ganze melodische Phrase vorgetragen hat. Dies geschieht wieder in der mannigfachsten Weise.

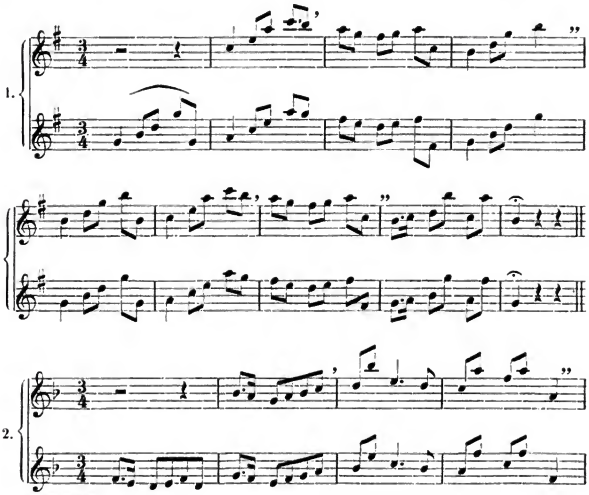
Die Gesänge sind zwei-, drei- und vierspannig.[2]) Die erste

ich der gütigen Mittheilung meines verehrten Freundes, des Herrn *Julius Schenner*, Lehrer an der protestantischen Bürgerschule in Wien, der als Sohn eines Landschulmeisters im Naßthale (einem Seitenthale des Höllenthales bei Reichenau) aufgewachsen ist und daher reichlich Gelegenheit hatte, »der Natur auf die Spur« zu gehen. Es finden sich auch einzelne »Mehrspannige« im »Liederbuch für die Deutschen in Oesterreich« Wien 1884 hrg. vom Deutschen Club, ferner in *Anton Werle* »Almrausch«, Graz, Josef Kienreich 1884. Es sei hier erlaubt, die Bitte auszusprechen, ähnliche Gesänge, wie die Folgenden vorkommenden Falls mir übersenden zu wollen oder auf bereits Erschienene aufmerksam zu machen.

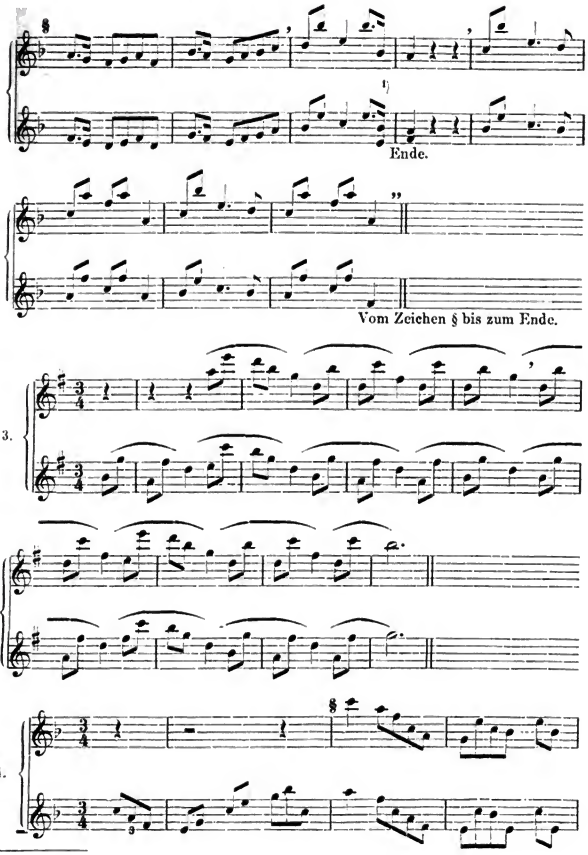
[1] Siehe die treffliche Uebertragung von *Otto Kade* in der 2. Auflage des 2. Bandes der *Ambros'schen* »Geschichte der Musik«. S. 482.

[2] »Spannig«, so viel bedeutend wie »stimmig«, kommt von dem Worte Gspan (Gespan, Genosse). Mehr als vier Genossen resp. Genossinnen hörte ich nicht zusammen singen; es sollen auch fünfstimmige Jodler gesungen werden.

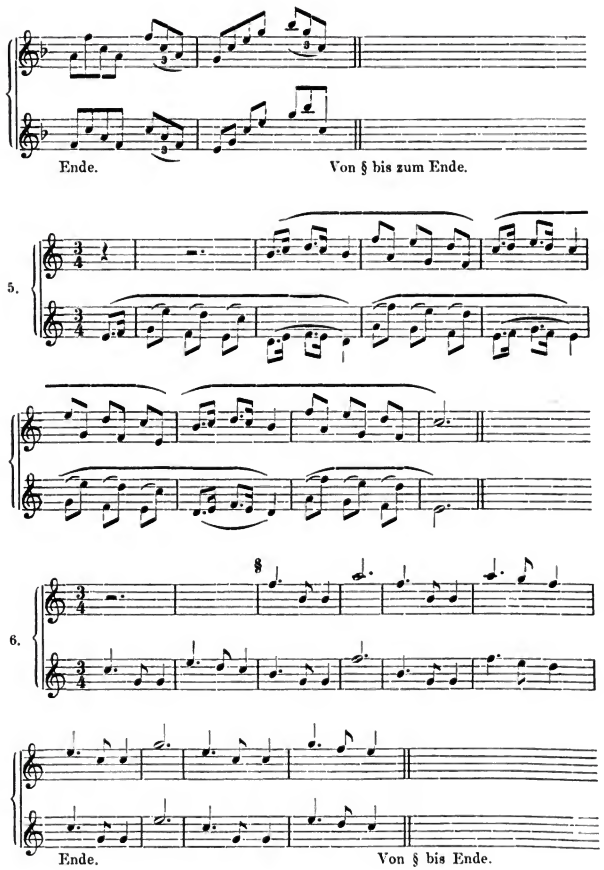
Stimme setzt mit der Melodie ein und der »Überschlag«[1]) folgt ihr nach einem oder nach zwei Takten und fällt entweder direkt in den Hauptgesang, oder singt eine Art Gegenmotiv, immer aber so, daß die Stimmen sich harmonisch ergänzen. Bei der Wiederholung der streng symmetrisch gegliederten, zumeist aus zweitaktigen, seltener aus dreitaktigen Gliedern bestehenden Phrasen ist das Verhältniß der ergänzenden Harmonien in den Folgestimmen genau erkennbar. Die Rückbildungen der einzelner Phrasen sind auch verschieden; auf Tonica und Dominante kommen gewöhnlich Dominante und Tonica, manchmal wieder Tonica und Dominante, selten Unterdominante und Tonica; im letzteren Falle kommt dann regelmäßig noch einmal Dominant und Tonica als endgiltige Phrasenbeantwortung. Jedes der folgenden zweistimmigen Beispiele hat sowohl tonal als rhythmisch gewisse Merkmale, welche es von den Anderen differenziren.

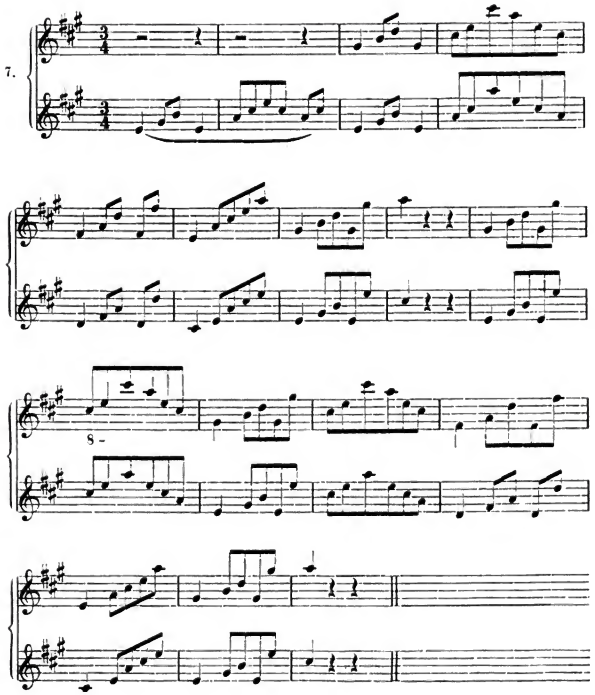


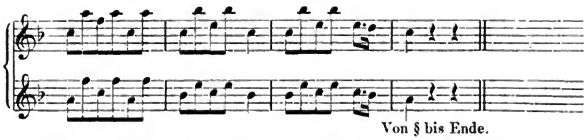
[1] »Überschläge« heißen die oberen, folgenden Stimmen. Es wird auch ein Beispiel eines »Umdrahten« (Umgedrehten) mitgetheilt werden, bei welchem die umgekehrte Ordnung beobachtet wird; diese Art ist seltener.



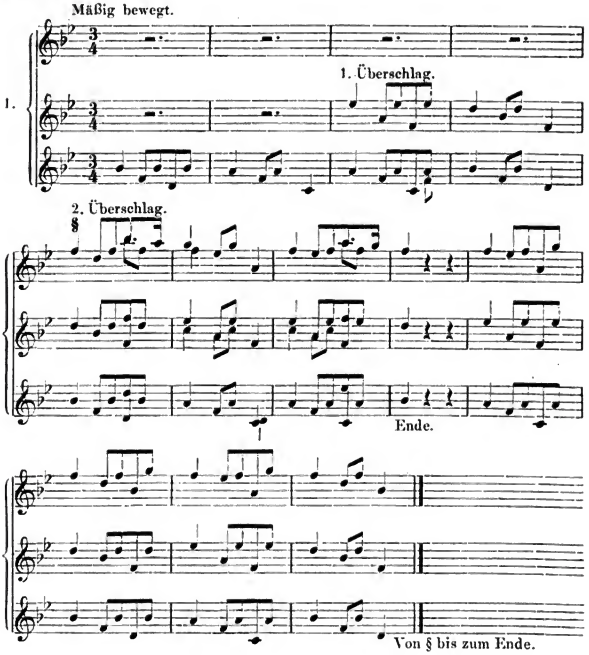
[1] Varianten einer Stimme

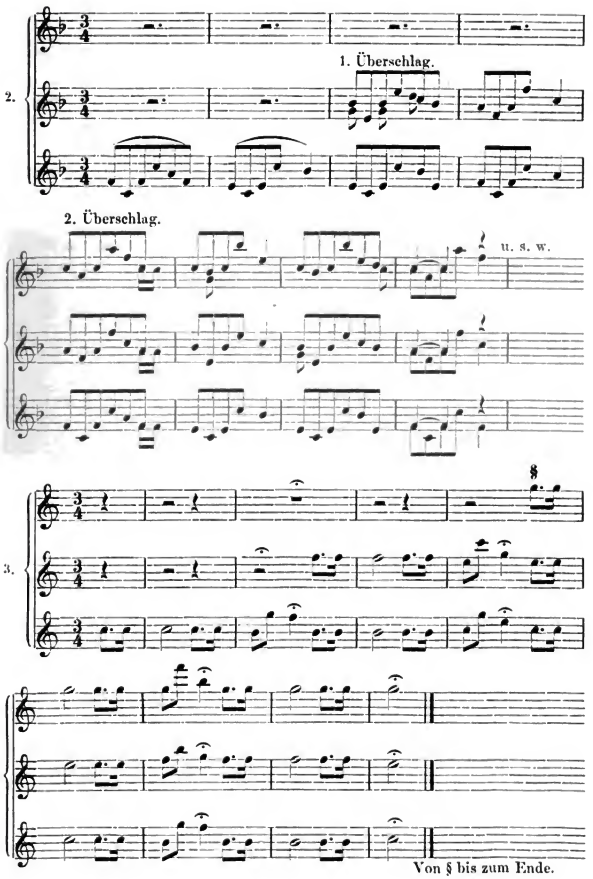

Ende.
Von § bis zum Ende.
5.
§
6.
Ende.
Von § bis Ende.


7.
8.
Sehr gedehnt.

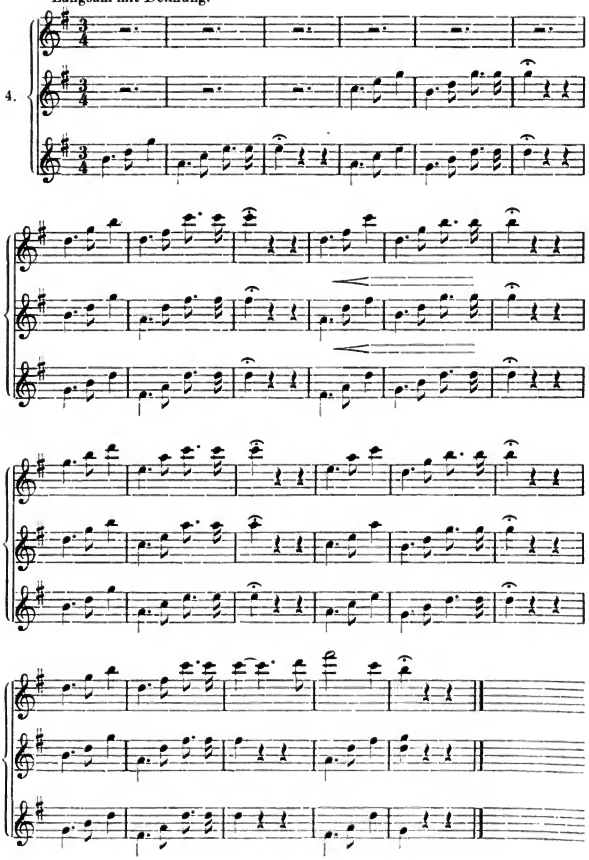


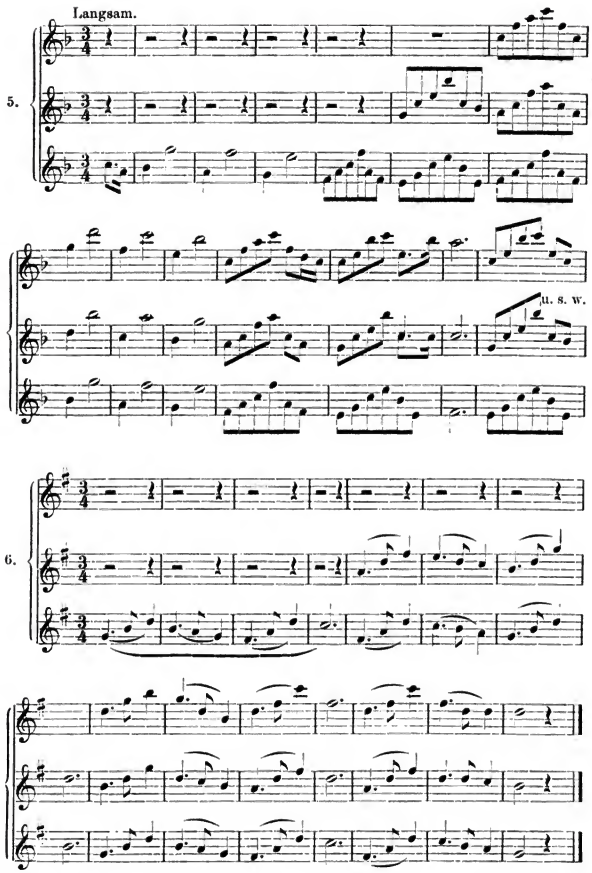
Diese zweistimmigen Gesänge sind hier geordnet nach der Ausdehnung der Vorgesänge, die entweder eintaktig, oder eintaktig mit einem Auftakt, oder zweiaktig sind. Deutlicher lassen die dreispannigen Jodler die Absicht der symmetrischen Aufeinanderfolge erkennen.




2.
1. Überschlag.
2. Überschlag.
u. s. w.
3.
§
Von § bis zum Ende.

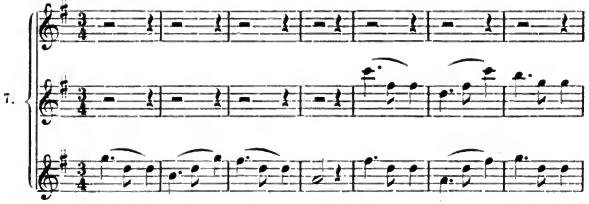
Langsam mit Dehnung.

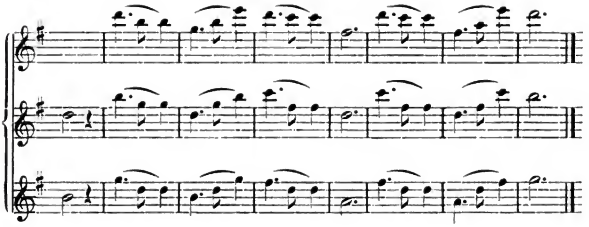



Langsam.
5.
u. s. w.
6.

Langsam.

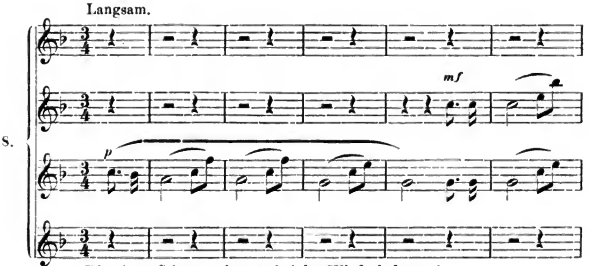
7.



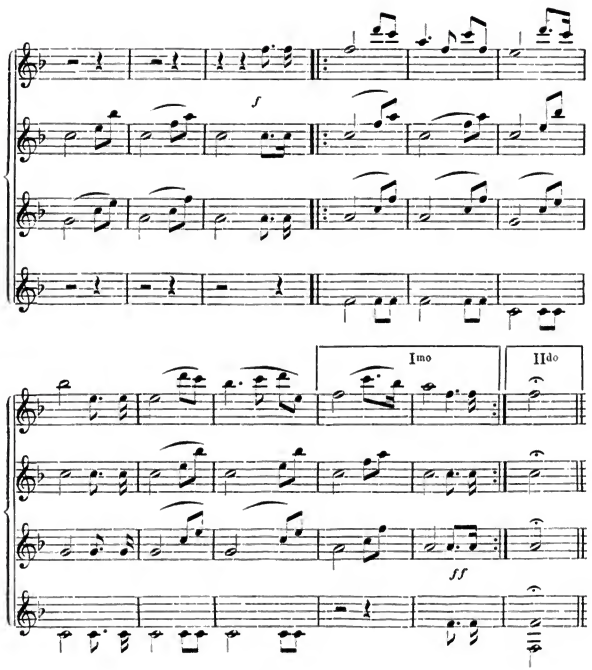


Langsam.

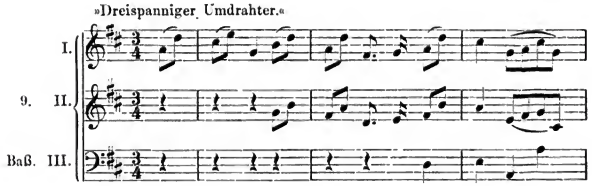
8.

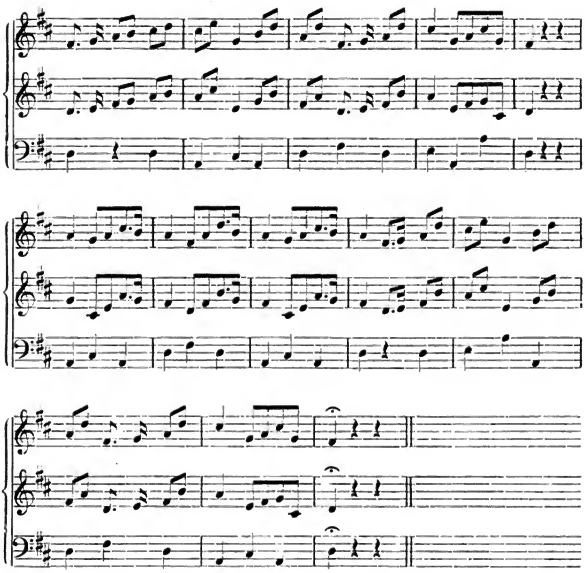


Die vierte Stimme tritt erst bei der Wiederholung ein.



»Dreispanniger Umdrahter.«





Zumeist sind es die einzelnen Töne der Grundharmonien auf Tonica und Dominant, welche die tonalen Bestandtheile der harmonisch einheitlich, gewöhnlich taktweise zusammengestellten Melodien bilden; selten ist für den dritten Takttheil — die Gesänge sind ausnahmslos im dreitheiligen Takte — ein neuer Baß intentionirt. Daß Septim und auch None auf der Dominant ruhen und daß daher folgerichtig auch bei den zweistimmigen Beispielen in den analogen Fällen die Dominant die vom Gehöre intentionirte, in den Klängen latente Harmonie ist, zeigt klar der dreistimmige »Umdrahte«, Nr. 9 der dreistimmigen Gesänge. (9*a*).[1] In diesem Beispiele ist die 6. Stufe bald als solche von der Tonica, bald als Non von der Dominant be-

[1] Die dreistimmigen Jodler sollen fortan durch den Buchstaben *a* von den zweistimmigen unterschiedlich bezeichnet werden.

gleitet. Daß die Sept und ihre Umkehrung, die Secund der Dominant sogar in den neu eintretenden Folgestimmen frei eintreten, wie in den Beispielen 1*a*. 2*a* die Septim, im Beispiel 8 die Secund, weist auch auf die immanente Beziehung dieser Töne auf den Grundbaß hin. In dem Beispiele 8*a*, dem vierstimmigen Gesange, bei welchem die 4. Stimme lediglich die harmonische Ausfüllstimme ist, die nur I und V anschlägt, ferner bei dem Beispiele 9*a*, bei welchem die ausfüllende dritte Stimme trotz ihrer Gebundenheit an die gleichen Harmonien einen abwechslungsvolleren Gang einschlägt, liegen Typen solcher Begleitbässe vor. Ab und zu werden einzelne Töne gesungen, die nicht in der einfachen Harmonie der einzelnen zusammengehörigen, und zwar wie bereits erwähnt, gewöhnlich taktisch zusammengehörigen Phrasentheile liegen, wie z. B. in 7*a*, im 10. Takt das e_3 als melodische Variante der *g* dur Harmonie. Ueberhaupt sind die Varianten sehr mannigfaltig, jeder Gesang wird bei erneuertem Vortrag mit melodischen Varianten gesungen, während die Harmonien sich gleich bleiben. Der letztere Umstand weist auf die uralte Tradition hin, während der erstere Umstand auch diese Gesänge dem jeweiligen Zeitgeschmacke wohl hörig gestaltete. Einzelne Varianten sind oben angeführt und bezeichnet. Leider lassen sich diese Gesänge nicht mit älteren Sangarten vergleichen, weil sie eben in Folge des Mangels an Beachtung nicht niedergeschrieben wurden.

Wie bereits erwähnt, folgen die einzelnen melodischen Glieder wie in streng rhythmischer Symmetrie von je zwei oder drei Takten in entsprechender Wiederholung so auch in korrespondirenden Harmonien. Hier ist jene Kongruenz der Ton- und Zeitrhythmen, welche das Kriterium aller einfacher, logisch gegliederter Tonprodukte ist, wenn sie auch heute uns, den Kunstgebildeten, simpel erscheint. So geben sich auch die successiven Einsätze der Einzelstimmen in der gleichen Weise; wenn auch die Töne wechseln, so sind die latenten Harmonien zumeist Tonica und Dominant, und trotzdem bieten sie mannigfache Abwechselung innerhalb dieses engen Rahmens. Bei den zweistimmigen Beispielen sind die Stimmeneinsätze wie folgt: 1) I (Prim) : IV (Quart) der Hauptonleiter, intentionirte Harmonien I (Tonica) : V (Dominant); bei 2) I : IV, hier aber sind die Harmonien abweichend, das *f* des ersten Einsatzes ist als kleine Terz der sechsten Stufe der Schlußtonica *f* zu bestimmen, dieser Gesang beginnt, wie man sagen könnte, in *d* moll und läßt sich von der Terz der Unterdominante (*b* in *g* moll) beantworten; 3) III : VI, auf Harmonien I : V; 4) V : V auf Harmonien I : I; 5) III : VII auf I : V; 6) I : IV auf I : V; 7) I : III auf V : V; 8) V : V auf I : V.

Die Stimmeintritte in den dreistimmigen Gesängen sind 1) I IV V. 2) I IV V. 3) I IV V. 4) III IV V. 5) V II V. 6) I II V. 7) I IV V. 8) V V I. 9) V IV I, sämmlich auf den Harmonien I V I.

Daß die Stimmen harmonisch zueinandergehören, ist aus je dem zweiten Theile der Gesänge unzweideutig zu ersehen, denn in demselben sind immer die im ersten Theile nacheinanderfolgenden Stimmen gleichzeitig verbunden. Gewöhnlich gehen die Stimmen als Bestandtheile ein und derselben Harmonie auf den entsprechenden Stufen derselben den Gang, welchen die eine Hauptmelodie einschlägt. Ohne sich in Parallelismus zu verlangweilen, schlagen die Stimmen doch zumeist ein und dieselbe Richtung ein und benehmen sich wie einander bald kosende bald neckende Geschwister, die zum Verwechseln ähnlich sind. Selten gesellt sich Einer dazu, welcher, trotzdem er zum gleichen Ziele gelangen will und auch nach bestimmten Zeitläufen immer mit den Gespanen zusammentreffen muß — dies verlangt die musikalische Paßordnung, — es vorzieht, innerhalb der ihm so gestatteten Freiheit seinen eigenen Weg zu gehen, ja manchmal sogar auf dem Wege mit den anderen kreuzt, bald rechts bald links läuft, wie in dem Beispiele 8*a* die oberste Stimme.

So zeigen sich in diesen Gesängen die Keime einer quasi-imitatorischen Setzweise neben dem stetig beobachteten Successiveinsatze der Stimmen. Die jeweilig wachsende Verstärkung des Klanges bildet den Entstehungsgrund; das Bestreben möglichster Selbständigkeit innerhalb der rudimentären Grundharmonien, über die hinaus der Volksgesang sich nicht erheben konnte, bot das ästhetische Ferment der relativen Ausbildung. Imitatorisch im eigentlich kunstwissenschaftlichen Sinne des Wortes sind diese Tonbildungen nicht; die Stimmen begnügen sich in successiver Aufeinanderfolge als möglichst frei sich bewegende Stimmen die latenten Töne der in der originären Melodie gelegenen Harmonie zu Gehör zu bringen. Indem sie aber diese Colorirung (um einen Ausdruck der mittelalterlichen Theoretiker anzuwenden) bezweckten, enthielten diese Versuche den embryonalen Ansatz zu den eigentlichen höheren successiv imitatorischen Kunstgebilden. Wie wäre sonst die Möglichkeit einer historisch-genetischen Erklärung der in den verschiedenen Arten dieser Kunstausübung, der einfachen Phrasenvertauschung, der Wiederholung einzelner Phrasen in verschiedenen Stimmen, der Umsetzung zweier Stimmen, endlich des wie vom Himmel gefallenen Canon zu erklären, wenn nicht aus dem alle Eigenthümlichkeiten dieser Sprößlinge begünstigenden heimathlichen Boden der gemeinsamen Mutter, dem Volksgesange? Man könnte erwiedern: gerade im Gegentheil, das

Volk suchte sich die ihm tauglichen Elemente heraus und schuf sich so aus den Kunstwerken Gebilde, die seiner Vulgärauffassung entsprachen.

Zweifellos ist, daß der jeweilige Stand der zuhöchst entwickelten Tonkunst einen gewissen Einfluß übte auf die Vulgärgesänge; dies wurde bereits oben erwähnt. Wie aber die immer reichere Modulation der Kunstwerke der fortschreitenden Zeiten die rudimentäre Harmonie der Volksgesänge nicht alteriren konnte, wie das Volk seine schlichteste Weise von Tonica und Dominant beibehielt und nur ab und zu Regungen höherer Art, aber im besten Falle nur solchen nach einigen anderen leitereigenen Harmonien folgte, so hätten die künstlichsten Canones die Phantasie der Almerin und des Sennerns nicht befruchtet, wenn nicht in ihnen originär der Trieb zu derlei Jodlern gelegen wäre — denn es giebt kein urwüchsigeres Produkt, als eben diese Jodler, bei denen wie von selbst die zweite und dritte Stimme einfällt. Wer aber nicht von selbst einfällt, der lernt es nicht — auch wenn sämmtliche Gesangsprofessoren der Welt ihn unterrichteten, der Schüler brächte es dann höchstens zu einem eingedrillten Einsingen, aber jene Reinheit der Intervalle, jene glockenreine, helle Weise, die trotz der mehr als zweihundertjährigen Temperatur unserer Kunstmusik immer gleich bleibt, erreichte er nie und nimmer, diese Reinheit bleibt immer und ewig das Vorbild selbst für den höchsten Kunstgesang.

Das russische Volk, bei welchem eine unverhältnißmäßig zurückstehende musikalische Kunstentwickelung sich zeigt, hat mehrstimmige Gesänge, welche in gewisser Beziehung unseren deutschen Volksgesängen nahekommen; es scheint reich musikalisch beanlagt, wenn man den Sammlungen mehrstimmiger russischer Volkslieder *Melgunow's*[1] und den Editionen des *Protohiëreos Dimitrij Rasumówskij*[2] volles Vertrauen schenken darf.

Rasumowsky hat nachgewiesen, daß unter dem »Démestwen-Gesang«, welchen nach einem dem 15. Jahrhdt. entstammenden *Stepénnaja kniga* (Geschlechter-Tafelbuche) des *Moskow'schen* Metropoliten *Kyprin* entnommenen Berichte drei fromme griechische Sänger und ihr Anhang in der ersten Hälfte des 11. Jahrhdts. unter dem hl. *Wladimir* nebst den Achttonreihen und dem *Sládkoglassowánje* (dem dreistimmigen süßen Zusammensang) nach Rußland brachten,

[1] Russische Lieder, unmittelbar aus dem Volksmund stammend, veröffentlicht von *J. N. Melgunow*. Erste Ausgabe. Für Klavier zweihändig. Moskau 1879. (in russischer Sprache).

[2] »Der Kirchengesang in Rußland.« 1868.

nichts anderes zu verstehen sei als Gesang nach Art oder Sitte des niederen Volkes mit dem Hinweise, daß die altslavischen Ausdrücke *deméstow* und *deméstwennik* gleiche Wurzel mit *δεμιόστι* hätten. Ohne hier die Streitfrage, ob schon die Griechen Polyphonie im eigentlichen Sinne des Wortes kannten und ausübten, auch nur zu berühren — *Gevaert's* Werk über die Geschichte und Theorie der antiken Musik kann die Antwort geben — sei nur das Eine Faktum hervorgehoben, daß bereits im 11. Jhdt. auch in Rußland mehrstimmig gesungen wurde. Wie aber das russische Volk mehrstimmig singt, zeigt *Melgunow's* Edition; in einer trefflichen Einleitung setzt *Melgunow* Tonalität und Rhythmus seiner Nationallieder auseinander. Für unsere Zwecke genügt es die Beschreibung der Mehrstimmigkeit aus dem Vorworte (an verschiedenen Stellen vertheilt) auszuziehen.

Die russischen Volkslieder bedürfen einer von der sonstigen abendländischen Musik verschiedenen Harmonisation. Diese Harmonisation konstruirt *M.* nach den von ihm genannten »Varianten« der Hauptmelodie. Abgesehen davon, daß das Volk ein und dieselbe Melodie beinahe nie in gleicher Weise wiederholt, sondern stets umändert, sei es positiv oder negativ verändert — das was wir »Varianten« nennen — so singen die russischen Sänger (*M.* sammelte die von ihm edirten Lieder bei den Bauern des Gouvernements Kaluga, Krimenskoi'scher Amtsbezirk, Dorf Tischinina) von der Hauptmelodie abweichende, harmonisch ergänzende und gewissermassen gegensätzlich geführte (also kontrapunktische) Gegenstimmen zur Hauptstimme, die *M.* auch mit derselben Benennung »варіанты« bezeichnet. *M.* giebt zuerst den Text in metrischer Gestalt (manchmal mit den verschiedenen Versionen), hierauf einen Klavierauszug des mehrstimmigen Gesanges und dann die von ihm »Varianten« bezeichneten Stimmen. Die Harmonisation oder besser das Klavierarrangement ist also die dem Instrumente angepaßte Zusammenstellung der Varianten, wie sie vom Volke zugleich (polyphon) ausgeführt werden. Über die Entstehung derselben äußert sich *M.* wörtlich: »Man kann nicht voraussetzen, daß die ältere Melodie bei gleichzeitiger Ausführung keinen Veränderungen ausgesetzt wurde. Es ist unmöglich, den Gedanken zuzulassen, daß die Stimmbegabung der Ausübenden und ihre Seelenstimmung bei der Ausführung wie bei Einem Menschen seien. Diejenigen russischen Volkslieder, welche das Alterthümliche sich erhalten haben, bestehen ebenfalls aus Melodien und werden nicht mit Akkorden im Sinne westeuropäischer Musik begleitet, doch weisen die Varianten der Lieder stets auf eine harmonische Entstehung der Melodien hin. Ist es nicht richtiger zu konkludiren, daß die wahre schöpferische Kraft die Gesetze von der Proportionalität der Verhältnisse d. h. die Gesetze der Ästhetik nicht verneint und daß es in den Schöpfungen des Volkes unbewußt Offenbarungen des im Geheimen waltenden Gesetzes giebt? Beobachtungen an der russischen Volksweise ließen mich zu der Folgerung gelangen, daß sie auf harmonischem Grunde entstanden.« *M.* ergründet demgemäß deren Tonalität und findet eine auffallende Analogie mit jenen Gesetzen der Akustik, wie sie von *Fortlage*, *Kraushaar*, *Casimir Richter*, *Hauptmann* und *Oettingen* (besonders Letzterem) aufgestellt wurden.

Aus den Varianten ersieht man, daß ihr Styl polyphonisch ist, d. h. daß alle Stimmen selbständig auftreten, alle gleichen Antheil am Ganzen nehmen und jede Melodie, einzeln genommen, an und für sich schön ist. Einige Töne der

Melodieen werden in den Varianten von anderen Stimmen wiederholt. Die Unisonwiederholungen lassen aus dem Chor die Hauptmelodie hervortreten, deren Töne auf diese Weise dem Zuhörer intensiver entgegentreten als die anderen begleitenden Stimmen.

Obgleich die hinzugefügten Varianten lange nicht so ausführlich niedergeschrieben sind, wie sie das Volk umgestaltet, so sind doch zwei bis drei Stimmen im Stande, nicht nur die Tonart, zu der das Lied gehört, sondern auch dessen Harmonie so weit zu definiren, daß durch Vergleich mehrerer Lieder und Anwendung der akustischen Gesetze der harmonische Charakter festgestellt werden kann. Ein Prüfstein der Richtigkeit dieser Harmonie ist, wenn man die Sänger mit dieser Harmonie begleitet — immer ist die Harmonie richtig, wie sehr auch die Melodie variirt. Da alle diese Melodien vokalen Ursprunges sind, so hängt natürlich das Register eines jeden unter ihnen von dem Umfang der Stimme ab.

Wie die Fuge stets mit Einer Stimme anfängt, ohne Begleitung der anderen, so beginnt auch das russische Volkslied mit dem Vorgesang. Man stimmt entweder einmal für die Dauer des ganzen Liedes an, oder es wechseln auch Vorgesang und Chor beständig. Der russische Vorgesang besteht 1) aus der ganzen Melodie des Liedes, wie z. B. in den Reigen, 2) aus deren Theilen, 3) aus einer von derjenigen des Chors verschiedenen Melodie. Im ersten Fall bestimmt er den Rhythmus des Liedes, sowie dessen Tonart und hat auch auf die harmonischen Wendungen Einfluß. Der Chor setzt das Lied fort, je nachdem, welche Gestalt der Vorsänger der Melodie gegeben. (Sogar einen Fall, wo das Lied beliebig in Dur oder Moll angestimmt wird, führt *M.* an). Im zweiten Fall ist der Vorgesang eines Theiles der Lieder immer rhythmisch geschlossen, d. h. der Vorsänger singt einen Satz oder eine Periode, und auch im dritten Falle ordnen sich die Vorgesänge dem Rhythmus unter, hier werden manchmal einzelne Theile in der Mitte des Chorgesanges nach dem Muster des Vorgesanges gebildet. Immer aber verändern die im Chor Singenden die Melodie des Vorsängers in irgend einer Art, so daß man selten eine genaue Wiederholung hören kann.

Die Gabe des Volkes, eine begleitende Melodie zu improvisiren, ist in der That staunenerregend. Diese Art Kontrapunkt nennt das Volk Unterstimme. Die Eigenschaften dieses Kontrapunktes unterscheiden sich nun freilich von denen des gewöhnlichen, von der musikalischen Theorie bearbeiteten. Vielleicht gerathen manche Kenner in Schrecken bei den verbotenen parallelen Quinten, die aber nicht fürchterlicher sind als die von den Musikern zugelassenen parallelen Quarten. Als Unregelmäßigkeit der Stimmführung könnte noch die Appogiatur zu den von den anderen Stimmen schon gesungenen Noten bezeichnet werden. Sexten- und Septimengänge kommen nicht vor; trifft man sie einzelweise, so gehen sie abwärts: die Sext auf Eine diatonische Stufe, und die Sept auf zwei; folglich können sie als eine Art Appogiatur angesehen werden. Alles dies klingt von Stimmen ausgeführt ganz anders als am Klavier; dort ermöglicht die Diversität der Timbres die Unterscheidbarkeit der melodischen Gänge. Die Schönheit basirt auf der Selbständigkeit der einzelnen Melodien und der Gemeinschaft der Harmonie, der exakten Ausführung des Rhythmus und der strengen Durchführung des Charakters des Liedes. Die Melodien werden nach Wunsch versetzt, ohne der Schönheit des Liedes Eintrag zu thun, so daß die obere Stimme zur unteren wird und umgekehrt. Eben solche Versetzungen stellt das Volk mit den Mittelstimmen an im Verhältniß zu den anderen. Sehr oft bildet die Melodie des zweiten Satzes (oder Kolons) eine Formveränderung der Melodie des ersten Kolons, was dem Singenden die Möglichkeit giebt Nachahmungen und Versetzungen der Melodien

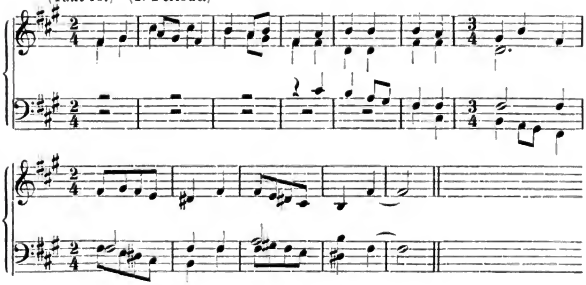
in verschiedenen Stimmen zu veranstalten.[1]) Es kommen auch Lieder vor, die vom Anfang bis Ende eine nicht umfangreiche, beständig, wenn auch nicht in der gleichen Stimme wiederkehrende Melodie behalten, und dies wirkt trotzdem nicht monoton, weil die Motive in Verbindung mit den anderen Stimmen kaum zu erkennen sind.

An einigen Stellen der Lieder sind Unisoni; nachdem die Stimmen in verschiedenen Intervallen auseinandergegangen, begegnen sie sich auf einer Note und gewähren so einen vollkommen befriedigenden Eindruck. Die Ersetzung eines solchen Einklangs durch einen Dur- oder Molldreiklang wäre unvergleichlich weniger schön. Die Mollieder schließen zumeist im Einklang. Diese Unisoni,

[1] Als Illustration zu dieser Art Nachahmungen mögen folgende Beispiele dienen:

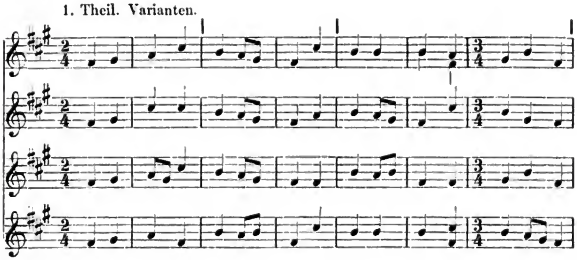
aus Nr. 19.

(Takt 13.) (2. Periode.)



aus Nr. 19.

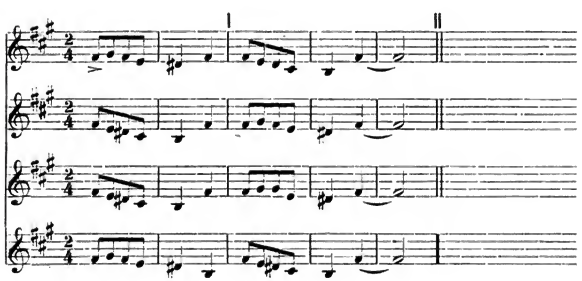
1. Theil. Varianten.



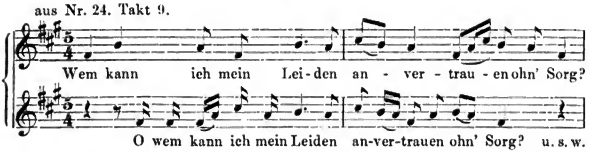
die zuweilen aus 2 höchstens 3 aufeinanderfolgenden Tönen bestehen (gerade so wie die Quinten), erscheinen in bestimmten Momenten u. z. am Anfang oder Ende 1) des ganzen Liedes, 2) der Perioden, 3) der einzelnen Sätze. (Die Sätze theilt *M.* mit dem Zeichen |, die Perioden mit || ab). So dient das Unisono zur Entstehung und Beschließung der rhythmischen Theile der Melodien.

Alle Neben-Melodien sind dem Rhythmus der Hauptmelodie und dem Text streng untergeordnet. Mit dem Schluß der Hauptmelodie trifft derjenige der andern auch ein. Die Sätze der Perioden im Text endigen zu derselben Zeit wie die Melodie. Mit dem Schluß der rhythmischen Periode trifft auch der harmonische Schluß ein d. h. die Cadenz oder halbe Cadenz und bildet so den Schluß des Gedankens seitens des Textes, der Melodie und Harmonie.

Es erübrigt nur noch dem Gesagten einige abschließende Worte hinzuzufügen. Es sind in diesem mehrstimmigen Volksgesange, so fremd und halbbarbarisch er unserem Ohre klingen möge, die Keime der vielstimmigen Kunstsetzweise enthalten; wenn dies bei einem Volke der Fall ist, welches eine durchaus nicht völlig selbständige



aus Nr. 24. Takt 9.



O wem kann ich mein Leiden an-ver-trauen ohn' Sorg? u. s. w.

Die Übersetzung zu Nr. 24 lautet frei: »Wem soll ich mein Leid sagen? Wen herbeirufen zum Klagen? Wem mein Lied anvertrauen? O ich möchte weinen Tag und Nacht.« Wer erinnert sich nicht an das alte deutsche Lied: »Ach Gott, wem soll ich's klagen, das heimlich Leiden mein« etc.

Kunstentwickelung durchgemacht hat, dessen Kunstprodukte nicht auf der Höhe der abendländischen klassischen Musik stehen, so darf man wohl um so mehr annehmen, daß die originäre Anlage unseres Volkes und der ihm zunächst verwandten Völker von noch größerer Bedeutung war, mindestens aber daß selbst die primären Erzeugnisse unserer Volksmuse, wie immer sie geartet waren, gegenüber den Werken der Tonkünstler eine bedeutendere Stellung hatten. Nach all den im Verlaufe dieser und der vorangehenden Studie vorgebrachten Argumenten darf daher die Hypothese von der Entstehung der mehrstimmigen Musik aus dem originären Volkstriebe als genügend gestützt angesehen werden, und es fehlte zur Unumstößlichkeit dieser Theorie nur noch die Auffindung eines Monuments oder Bruchstückes. Nichtsdestoweniger hat die Zusammenstellung des Sumercanons mit einzelnen Resten der Nachahmung und Wiederholung im zwei- und mehrstimmigen Satze und mit den noch heute traditionell üblichen Volksgesängen mit successivem Stimmeinsatz der Theorie jene Festigkeit und Stütze gegeben, die für wissenschaftliche Beweisführungen als genügend betrachtet werden kann. Noch könnte im Einzelnen die Zusammenstellung der verschiedenen Gesänge ausgeführt werden, es könnten noch eingreifendere Vergleichungspunkte gewonnen werden, indessen glaube ich der Sache, die ja von mancher Seite bereits instinktiv geahnt wurde, nicht mehr nutzen zu können. Es gewährt ja jedem Leser einen eigenen Reiz, das Fehlende selbständig zu ergänzen, wenn nur die Hauptpunkte gehörig erwogen und ergründet sind. Möge diese erwünschte Verfolgung die Mängel der Arbeit heben und die Wärme des Interesses die Spruchreife völlig zeitigen.

Mus 300.3
Die Wiederholung und Nachahmung in
Loeb Music Library BCD1169
3 2044 040 974 461

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

SEP 23 1933

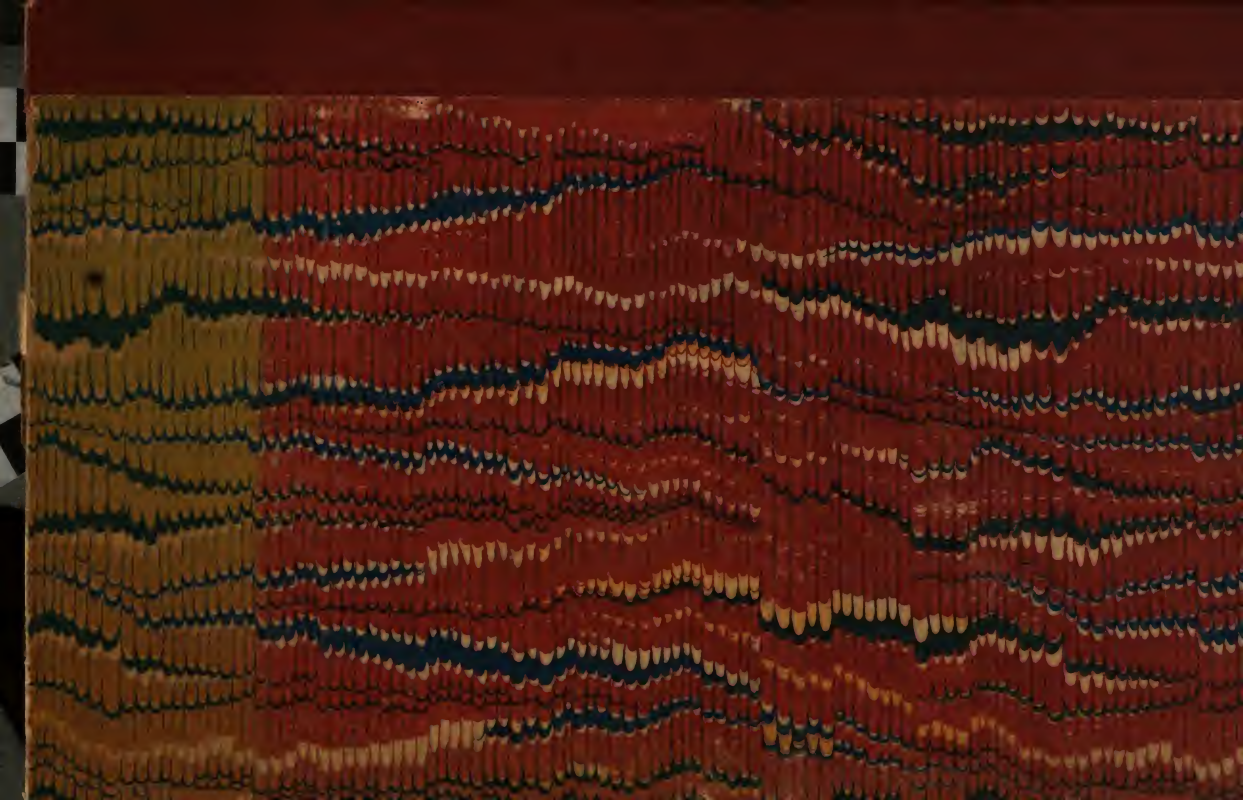
DUE APR 30 '38

DUE AUG 21 '39

JAN 02 1990

DUE APR 24 '40

DUE SEP 25 '40

JUN 01 1995

DUE JUL 30 '41